

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

La suplantación y el disfraz en las comedias de Willy Wilder

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Carlos Pujol Leiva

Directora

Cristina Manzano Espinosa

Madrid, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



***"La suplantación y el disfraz en las
comedias de Billy Wilder"***

Tesis doctoral escrita por:

Carlos Pujol Leiva

Directora: Dra. Cristina Manzano Espinosa

Madrid, 2012

AGRADECIMIENTOS

A Cristina Manzano, mi directora, por sus seminarios tan interesantes donde la conocí, sus sabios consejos, sus correcciones, su experiencia, y por hacer este esfuerzo conmigo que al final ha dado un fruto del que estamos enormemente satisfechos. (Y por nuestras charlas sobre la vida, luchando contra la crisis).

A Mar Marcos, por confiar en mí para comenzar este largo camino.

A mi familia, por aguantarme día tras día estos años de trabajo (bueno y los anteriores también).

A mi madre, que espero que ahora entienda de qué sirve leer tantos libros y ver "tantísimas" películas, sin acabar loco (o bueno quizá un poco).

A mi padre, porque es el único que sigue leyendo todo lo que escribo (aunque no le guste que use tantas palabrotas).

A mi hermana, que aunque nunca lea mis cosas, me las imprime con mucho cariño y me asesora muy bien legalmente.

A Isabel, por aguantar con paciencia mi (mal) humor cuando escribo (y sin escribir). Por aguantar mi (buen) humor cuando me paso de payaso (como soy clown...) Por esperarme siempre con un beso y un te quiero, con los brazos abiertos, para seguir amándome día tras día con sus preciosos ojos sinceros y su enorme corazón.

A mi cuñado, por casarse con mi hermana y hacerla feliz.

A Pascual, por tantas y tantas conversaciones que me servían de respiro.

A Esther, por estar siempre ahí durante tantos años.

A Enrique Urbizu, porque gracias a sus pasionales lecciones empecé a amar el cine de verdad.

A Iván, Dannah, Alba, Simón, Magdalena, Marisol, Diego, Julia, Nicolás, Nemesio, Diana, Erika, Dániel, Jorge, Ramón, Bea y Luna, por acompañarme en el camino y dejarme conocer sus vidas.

A Aristóteles, porque con él empezó mi camino.

A Billy Wilder, un maestro de la comedia (entre otros géneros) del cual he aprendido mucho de lo que sé y porque sin él nada de esto hubiera sido posible.

A la COMEDIA y a todos los que se esfuerzan por hacer reír a los demás, entre los que me incluyo. Porque nada ni nadie podrá quitarnos (ni recortarnos) la sonrisa.

ÍNDICE

CAPÍTULO METODOLÓGICO.....	11
1. Objeto de estudio.....	12
2. Estado de la cuestión.....	13
3. Hipótesis.....	14
4. Objetivos.....	15
5. Metodología.....	16
INTRODUCCIÓN:.....	19
Clasificación de suplantación, utilización del disfraz y anagnórisis.....	21
1. Tipos de suplantación.....	22
1.1. La suplantación de identidad.....	23
1.2. La suplantación a través de la invención de un personaje.....	23
1.3. La suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad.....	23
2. Protagonistas de la suplantación.....	24
2.1. Suplantador masculino.....	24
2.2. Suplantador femenino.....	24
2.3. Suplantadores masculino y femenino.....	25
3. El disfraz.....	25
4. La anagnórisis y el diagrama de acción.....	26
I. Las influencias previas a Billy Wilder como director.....	27
I.1. Los comienzos y las bases de la comedia en el cine: de los Lumière a la llegada del sonoro.....	29
I.2. Chaplin: la invención del personaje y el disfraz del clown.....	31
I.2.1. Luces de la ciudad.....	32
I.2.2. El gran dictador.....	35
I.3. La época clave para la construcción del cine de Billy Wilder: los años 30 y principios de los 40.....	37
I.3.1. Los hermanos Marx: el humor gestual y los diálogos hilarantes.....	38
I.3.1.1. Sopa de ganso.....	40
I.3.2. Capra y el triunfo de la <i>screwball comedy</i>	43
I.3.2.1. Sucedió una noche.....	45
I.3.3. Lubitsch: el "toque" de su maestro.....	48
I.3.3.1. La octava mujer de barba azul.....	50
I.3.3.2. Ninotchka.....	54
I.3.3.3. Ser o no ser.....	59

I.3.4. Las comedias románticas de Howard Hawks.....	64
I.3.4.1. La fiera de mi niña.....	66
I.3.4.2. Bola de fuego.....	70
I.3.5. Mitchell Leisen: el impulsor indirecto.....	73
I.3.5.1. Medianoche.....	75
I.3.6. Preston Sturges: la suplantación como base de la historia.....	79
I.3.6.1. Los viajes de Sullivan.....	80
II. Contemporáneos de Billy Wilder en el cine de comedia.....	85
II.1. La identificación del actor con la creación del personaje: Jacques Tati y Jerry Lewis.....	87
II.2. La comedia como crítica social: la <i>comedia all'italiana</i> y Luis García Berlanga.....	90
II.3. Blake Edwards: la recuperación del <i>slapstick</i> y la invención del personaje.....	93
II.4. El agotamiento de la comedia en los 70.....	96
II.4.1. La parodia en Mel Brooks.....	97
II.4.2. El homenaje de la <i>screwball comedy</i> en Peter Bogdanovich.....	98
II.4.3. Los Monthly Phyton: la recuperación del grupo cómico.....	100
II.4.4. Woody Allen: la utilización del diálogo como base cómica.....	101
III. El análisis de las comedias de Billy Wilder.....	105
III.1. Comedias de Wilder con el uso de los tres tipos suplantaciones.....	108
III.1.1. El mayor y la menor.....	108
III.1.2. Uno, dos, tres.....	116
III.1.3. Irma la dulce.....	127
III.1.4. La vida privada de Sherlock Holmes.....	137
III.1.5. Primera plana.....	143
III.1.6. Aquí un amigo.....	150
III.2. Comedias de Wilder con el uso de dos tipos de suplantaciones.....	158
III.2.1. Berlín occidente.....	158
III.2.2. Sabrina.....	166
III.2.3. La tentación vive arriba.....	173
III.2.4. Con faldas y a lo loco.....	181
III.2.5. Bésame, tonto.....	193
III.2.6. ¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?.....	199
III.3. Comedias de Wilder con el uso de un tipo de suplantación.....	207
III.3.1. El vals del emperador.....	207
III.3.2. Ariane.....	213
III.3.3. El apartamento.....	223
III.3.4. En bandeja de plata.....	229

IV.	Conclusiones.....	239
V.	Futuro de la investigación.....	247
VI.	Documentación.....	251
VII.	Anexos.....	259
	Anexo I. Anagnórisis.....	261
	Anexo II. Diagrama de acción. Herramienta metodológica.....	266
	Anexo III. Ficha técnica y sinopsis de las comedias de Billy Wilder.....	269

CAPÍTULO METODOLÓGICO

1. Objeto de estudio

El objeto de nuestro estudio son las comedias de Billy Wilder, lo que nos lleva a analizar lógica y colateralmente también algunos aspectos de la historia de la comedia en el cine, como los precedentes e influencias de Billy Wilder en lo que se refiere a determinados movimientos cinematográficos y a una serie de directores que influyeron directamente en Wilder.

Para realizar nuestro estudio hemos seleccionado dieciséis películas de Billy Wilder, como único director sin ningún tipo de colaboración en lo que se refiere a la realización de las mismas, y guionista siempre junto a Charles Brackett en unos casos y en otros con I.A.L. Diamond.

Esas películas las hemos clasificado dentro del género de comedia, ya sea por su carácter cómico general o porque dentro de ellas existen secuencias o situaciones que están dentro del género cómico, aunque la película no tenga una tónica general de comedia. Como es el caso de *El apartamento*, que se puede considerar un drama romántico o una comedia romántica, y no está muy clara su clasificación. Nosotros la hemos seleccionado en nuestra investigación ya que dentro de ella existen situaciones cómicas dignas del estudio que abordaremos.

Deberemos tener presente que existen diferencias entre el cine cómico y el cine de comedia, ya que son distintos lenguajes en cada época y diversos estilos narrativos. Nos centraremos en su diferenciación sólo cuando afecte a lo que estudiamos, aunque somos conscientes de que el cine cómico establece y desarrolla las bases que luego va a utilizar la comedia. Por lo tanto, el concepto que utilizaremos será el de cine de comedia.

Pero antes de abordar la definición de comedia, deberemos citar a Bordwell y Thompson quienes definen el concepto de género de la siguiente manera: *Un género forma un conjunto de "reglas" para la construcción de la narración que conocen tanto el cineasta como el público*¹.

El concepto de comedia se origina en la antigua Grecia y tras el paso de los siglos y la evolución del género en las diferentes ramas artísticas llega hasta el cine donde se sitúa nuestra investigación.

La importancia de este género va a transmitirse a lo largo de la historia por parte de teóricos y pensadores como recoge Natxo López en su obra:

Aristóteles decía que la comedia es una imitación de la gente vulgar. Nietzsche aseguraba que la potencia intelectual del hombre se mide por la dosis de humor que es capaz de manejar. Sigmund Freud, que la risa es una descarga de energía física.²

El mismo Natxo López habla de la comedia como *una válvula de escape, un ardid al que recurrimos para soportar las penurias de nuestra existencia*³.

¹ Bordwell, David & Thompson, Kristin. *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1995, p. 81

² López, Natxo. *Manual del guionista de comedias televisivas*. T&B Editores. Madrid, 2008, p. 169

³ Ídem, p. 170

La comedia nace del drama, de la mezcla de verdad y dolor, que hacen que llegue la risa. Como también recoge Natxo López en su obra, *sin dolor no habría dicha, sin llanto no habría risa*⁴.

Ejemplo de ese límite entre drama y comedia son las palabras del actor Peter Ustinov:

La comedia es un drama que ha salido mal, y el drama es una comedia que ha salido mal. Las mejores historias son aquellas en las que no sabes si vas a reír o vas a llorar.⁵

Tendremos presentes estas aportaciones dentro de nuestro estudio del cine de comedia, pero nos basaremos de manera más explícita en la siguiente definición del género que hemos elaborado gracias a las influencias de estos autores:

La comedia es una obra que presenta una mayoría de escenas y situaciones humorísticas. Las comedias buscan entretener al público y generar risas con finales que suelen ser felices, aunque dentro de ella aparecen hechos dramáticos que en numerosas ocasiones se convierten en el punto de partida que genera esa comedia.

Una vez definido el término pasaremos a la muestra de las películas de comedia de Billy Wilder que son los pilares básicos de nuestra investigación:

- *El mayor y la menor* (*The Major and the Minor*, 1942)
- *El vals del emperador* (*The Emperor Waltz*, 1948)
- *Berlín Occidente* (*A Foreign Affair*, 1948)
- *Sabrina* (*Sabrina*, 1954)
- *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955)
- *Ariane* (*Love in the Afternoon*, 1957)
- *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959)
- *El apartamento* (*The Apartment*, 1960)
- *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961)
- *Irma la dulce* (*Irma la Douce*, 1963)
- *Bésame tonto* (*Kiss Me, Stupid*, 1964)
- *En bandeja de plata* (*The Fortune Cookie*, 1966)
- *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970)
- *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!*, 1972)
- *Primera plana* (*The Front Page*, 1974)
- *Aquí un amigo* (*Buddy, Buddy*, 1981)

2. Estado de la cuestión

Existen numerosos estudios sobre la obra del guionista, director y productor Billy Wilder, tales como artículos, documentales y libros acerca de su aportación a la historia del cine. Hablan sobre su biografía, sus películas, sus guiones, su forma de dirigir, sus influencias, sus relaciones personales, pero abordan el tema de la suplantación de personalidad y juego de roles con demasiada superficialidad y sin ahondar en él, y es

⁴ Ídem, p. 170

⁵ Ídem, p. 170

algo clave para entender su forma de hacer cine y contar historias.

Estudios como "Billy Wilder" de Juan Carlos Rentero, "El libro de Billy Wilder" de Noël Simsolo, "Aquí un amigo" de Kevin Lally, "Billy & Joe", de Michel Ciment, "¿Quién diantres eres, Billy Wilder?" de Tom Wood, "Conversaciones con Billy Wilder" de Cameron Crowe, "Billy Wilder" de Claudius Seidl o "Comedia: Humor y sátira en el cine" de Juan Campos, tratan la vida y obra del protagonista de nuestra investigación.

En algunos casos como en la obra de Simsolo o Climent, realizan un recorrido histórico de la vida de Wilder y aportan datos biográficos que profundizan en las circunstancias del director. O en el caso de Rentero se trata la filmografía de Wilder sin profundizar en las características de sus obras. Son obras de carácter divulgativo.

En otros casos, como el libro de Wood o Cameron Crowe, ese recorrido biográfico se convierte en una obra de investigación más profunda debido a las entrevistas con el propio director. Muestran aspectos internos de su personalidad que nos hacen entender la naturaleza de su obra y aportan rasgos de su carácter y pensamientos sobre su propio cine. Gracias a estas obras podremos encaminar nuestra investigación recayendo sobre estos pilares básicos del autor.

En la obra de Seidl, encontramos ciertos detalles sobre lo que será el punto de partida de nuestra investigación, la suplantación de personalidad y el disfraz. Seidl trata de manera superficial este tema, sin ahondar demasiado en él, pero lo deja entrever dentro de su obra y nuestra misión será profundizar en ello.

Nuestro objetivo será introducirnos en la suplantación de identidad, el uso del disfraz para su realización y la forma en que el director utiliza ese juego de roles para crear tramas a lo largo de su cinematografía, centrándonos en la comedia. Con el estudio de este apartado aportaremos una investigación sobre un tema en el que no se ha profundizado lo suficiente, sobre todo, debido a la importancia del mismo para entender el cine de comedia de Wilder.

3. Hipótesis

Nuestra hipótesis de trabajo será la siguiente:

En todas y cada una de las comedias de Billy Wilder como director y guionista, encontramos algún tipo de suplantación de personalidad o cambio de roles a través de sus personajes, ya sea clave en la trama principal de la historia o para determinadas acciones secundarias.

Con el planteamiento de nuestra hipótesis, nos introduciremos en el estudio de cada una de las películas seleccionadas, que definimos como comedias por contar con elementos cómicos dentro de la propia película.

Encontramos en ellas algún tipo de suplantación de personalidad, o juego de roles. Nuestra hipótesis se relaciona con la clasificación de distintos tipos de suplantación, desde

la usurpación de la propia personalidad, pasando por la de otras personas que existen, hasta la invención de nuevos personajes.

Además de esta clasificación, el planteamiento se irá completando con el uso o no del disfraz para la realización de esos cambios de roles, y el estudio de los protagonistas de la suplantación, ya sean del género masculino, femenino o de ambos sexos.

Nuestro análisis de cada comedia se completará con el concepto de la anagnórisis⁶, si existe o no después de llevar a cabo los distintos tipos de suplantación. La situaremos dentro de nuestro diagrama de acción⁷, herramienta metodológica creada para entender las estructuras internas de las historias.

Tras el estudio de cada una de las películas, trataremos de encontrar el por qué de esta utilización de Billy Wilder en lo que se refiere al juego de roles en cada una de sus comedias.

4. Objetivos

- Situar a Billy Wilder dentro de su contexto histórico en la comedia cinematográfica buscando las influencias para crear su propio cine de este género. De esta forma realizaremos un recorrido lógico, histórico y comparativo del género dentro del cine.

Pertinencia: Este objetivo es muy interesante para nuestra investigación ya que además de conocer al director más profundamente dentro del cine de comedia, debido al estudio de sus influencias y coetáneos, conoceremos a su vez la historia del cine de comedia, con un recorrido desde finales del siglo XIX hasta los años ochenta del siglo XX.

- Crear una clasificación de los distintos tipos de suplantación de personalidad para analizar las comedias de Wilder.

Pertinencia: Con la creación de este tipo de clasificación relacionaremos otras disciplinas con el cine, en este caso la psicología, ya que partiendo de conceptos psicológicos elaboraremos una nueva clasificación que será la base del análisis de las comedias de Wilder.

- Descubrir el porqué de la continua utilización de la suplantación de personalidad y el disfraz dentro de sus películas de comedia.

Pertinencia: Con nuestra investigación ahondaremos en las motivaciones de Wilder para elegir siempre la opción de suplantación de personalidad dentro de sus comedias y el uso del disfraz para apoyar este hecho que tanto utilizó dentro de su filmografía en este género.

⁶ Consultar Anexo I

⁷ Consultar Anexo II

5. Metodología

Vamos a utilizar dos metodologías principales:

- **Lógico- histórica.** Estudiaremos la biografía de Billy Wilder, para aplicarla posteriormente a su cine y también la historia de la comedia cinematográfica para entender el contexto histórico en el que se encuentra Billy Wilder.

- **Comparativa:** Realizaremos una comparativa con otras películas de comedia con las de Billy Wilder, dirigidas por los siguientes directores: Chaplin, Hermanos Marx, Lubitsch, Hawks, Capra, Leisen, Mitchell, Sturges, y la comparativa con otros directores de su época como son: Tati, Jerry Lewis, Berlanga, Mel Brooks, Bogdanovich, Monthy Phytton y Woody Allen.

1. Utilizaremos una herramienta metodológica propia para entender las estructuras internas de las películas de comedia de Billy Wilder. Con esta herramienta, situaremos dentro de la estructura de la película, dónde se sitúa la suplantación o la anagnórisis en caso de que exista al descubrirse la revelación del cambio de rol que se haya producido.

La herramienta estructural es la siguiente:

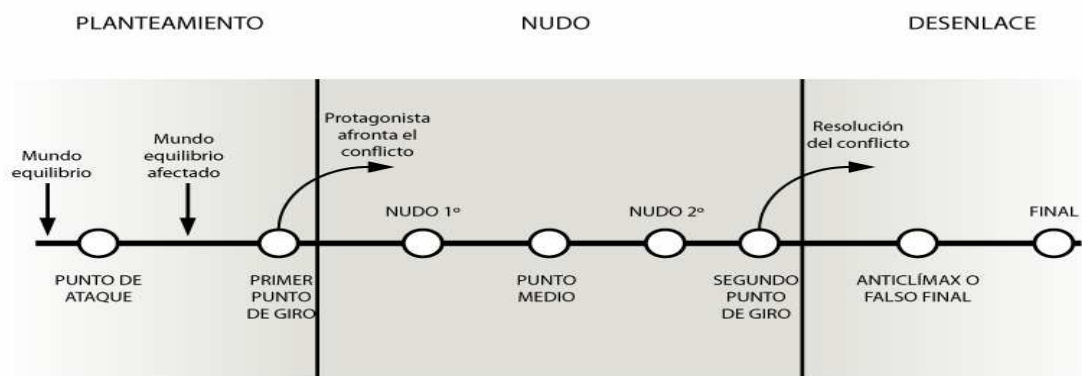


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Esta herramienta denominada como diagrama de acción, se explica más detalladamente en el Anexo II. Su creación está basada en los siguientes teóricos de la estructura interna del guión cinematográfico: Robert McKee, Linda Seger, Doc Comparato y Syd Field. Gracias a sus conceptos y paradigmas previos, hemos elaborado este diagrama que organizamos de este modo utilizando estas influencias y a Syd Field como principal exponente, introduciendo los conceptos *mundo de equilibrio* y *mundo de equilibrio afectado* que nos parecen fundamentales para entender el punto de ataque de la historia.

2. La utilización del concepto anagnórisis y sus diferentes tipos, se explican detalladamente en el Anexo I. Este concepto

es fundamental para nuestro estudio ya que después de producirse la suplantación, es necesario saber si este hecho se descubre por parte del espectador o por los personajes, y para la consecución de esta circunstancia hacemos hincapié en la anagnórisis que establece diferentes tipos de posibilidades para que se produzca dentro de la historia.

3. La otra herramienta que utilizaremos será la organización de nuestro análisis a partir de la creación de la clasificación de suplantación. Partiendo de ella aplicaremos la misma estructura para el análisis de las diferentes comedias de Wilder.

Primero por el número de tipos de suplantaciones que se produzcan en la película. Luego por el género de los protagonistas que realizan la suplantación. Posteriormente por la utilización o no de disfraz para llevarla a cabo. El momento en el que se produce el hecho y para concluir si existe o no anagnórisis.

INTRODUCCIÓN

La suplantación y el uso del disfraz en las comedias de Billy Wilder es el núcleo de nuestra investigación, y para abordar el análisis de este hecho dentro de la filmografía de comedia de dicho director, hemos elaborado una nueva clasificación en la cual encontraremos diferentes tipos de suplantación, los protagonistas de la misma, la utilización o no del disfraz para realizar dicha acción, la situación del hecho dentro de la estructura interna y el uso o no de la anagnórisis para descubrir el enmascaramiento previo.

Posteriormente a la muestra de nuestra propia clasificación, al estudio de los antecedentes de Wilder que le sirvieran de influencia para su cinematografía antes de ser director y al repaso de sus coetáneos en el cine de comedia, nos adentraremos en el análisis de cada una de las películas que hemos considerado como comedias de Wilder, ya sea por su temática general a lo largo del filme, o por diferentes aspectos determinados que nos han hecho determinar la historia dentro del género de la comedia.

Las películas van a ser agrupadas dependiendo la aparición o no de todos o algunos de los elementos expuestos en nuestra clasificación previa.

Por lo tanto, definiremos los conceptos y posteriormente los analizaremos en todas y cada una de las películas de comedia escritas y dirigidas por el cineasta, Billy Wilder.

Clasificación de suplantación y utilización del disfraz y la anagnórisis

La clasificación de suplantación está elaborada a partir de nuestros propios criterios. Es una clasificación novedosa en la que vamos a definir los distintos tipos de suplantación que servirán como elemento de análisis para introducirnos en cada una de las comedias de Wilder, además de abordar el concepto de disfraz, anagnórisis y los protagonistas de dichas acciones.

Existen dos conceptos psicológicos en los que nos hemos basado para realizar la clasificación: el desdoblamiento de personalidad y el trastorno de identidad disociativo.

El desdoblamiento de personalidad se define, según P.Sivadon como:

La coexistencia, en un mismo individuo, de dos tipos de comportamiento: uno normal, basado sobre razones conscientes y bien adaptado al medio; el otro anormal, que responde a motivaciones inconscientes y que parece automático, ilógico e inadaptado. Esta disgregación disociada de personalidad tiene lugar en ocasiones en algunas esquizofrenias.⁸

La incidencia de esta enfermedad en la vida real es prácticamente inexistente, pero en el cine se ha tratado en ocasiones determinadas como en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), donde Anthony Perkins interpreta a Norman Bates que sufre este trastorno que le hace creer que también es su propia madre.

⁸http://www.portalesmedicos.com/diccionario_medico/index.php/Desdoblamiento_de_la_personalidad. Fecha de consulta: 28/5/2012

El trastorno disociativo de identidad se define como:

La existencia de una o más identidades o personalidades en un individuo, cada una con su propio patrón de percibir y actuar con el ambiente. Generalmente hay una identidad primaria con el nombre del individuo, que es pasiva, dependiente, culpable y depresiva.

Al menos dos de estas personalidades deben tomar control del comportamiento del individuo de forma rutinaria, y están asociadas también con un grado de pérdida de memoria más allá de la falta de memoria normal. A esta pérdida de memoria se le conoce con frecuencia como tiempo perdido o amnésico.⁹

También se ha tratado este problema en la historia del cine en películas como *Una mente maravillosa* (*A Beautiful Mind*, Ron Howard, 2001), donde se trata la vida del brillante matemático, John Nash -interpretado por Russell Crowe- y sus problemas mentales.

En el caso de Wilder no utilizará la suplantación de personalidad desde una perspectiva dramática tratándola como una enfermedad, sino todo lo contrario, siempre desde la comedia como un acto voluntario en búsqueda de beneficios propios del personaje o hacia otros, siempre por intereses, no basada en una enfermedad, aunque se nutre de las características de los conceptos de desdoblamiento o trastornos disociativos para crear las suplantaciones en los personajes.

Solo en el caso de *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955), podemos encontrar muestras de que el personaje principal, Richard Sherman, sufre algún tipo de trastorno psicológico cuando ve visiones de su mujer y confunde la realidad con la ficción. En algunas escenas pierde el control al enfrentarse, por el ejemplo, con el supuesto amante de su mujer. Debido a la tentación de infidelidad con la chica de arriba y a los celos porque su mujer puede estar con otro hombre, se produce una situación de estrés mental en él que conlleva continuas paranoias que le hacen tener delirios con gran virulencia que hacen, como decíamos, que confunda la realidad con la ficción.

1. Tipos de suplantación

La suplantación la definimos, en el caso de nuestro estudio y su aplicación dentro del relato cinematográfico, como la acción llevada a cabo por algún personaje de la historia en la que enmascara su identidad mediante la utilización de diferentes mecanismos, siempre con el objetivo de ocultar su propia identidad para alcanzar algún tipo de beneficio con dicha acción, ya sea para sí mismo o para alguna otra persona.

Nuestra clasificación se va a estructurar en tres grandes grupos según el carácter de la suplantación por parte de los personajes. A continuación pasamos a definir los tres grupos sobre los que se sustenta gran parte del análisis de nuestro estudio.

⁹ <http://www.slideshare.net/tekkenimpact/psiquiatra-trastornos-disociativos-de-la-personalidad>. Fecha consulta: 28/05/2012

1.1. La suplantación de identidad

Ésta se define como la ocultación de la propia identidad suplantando otra identidad que existe, es decir, hacerse pasar por otra persona, con la utilización de diferentes elementos. Ya sea simplemente de forma verbal confirmando que se es esa persona a la que se suplanta, o con otro tipo de mecanismos, como la utilización del disfraz para ello, algún tipo de documento o cualquier elemento que ayude a confirmar que se es la persona suplantada.

Como ejemplo en el cine de Wilder, podemos encontrar la suplantación de identidad en *Primera plana* (*The Front Page*, Billy Wilder, 1974) cuando el sheriff Hartman llama por teléfono al periódico, el *Chicago Examiner*, y al hablar con uno de los redactores del mismo se hace pasar por el director del periódico, Walter Burns. Este sería un caso de suplantación de identidad de una persona que existe, y con la utilización verbal a través del teléfono para realizar la suplantación, sin ni siquiera imitar su voz cambiando la tonalidad de su propio timbre, como ocurriera en otros ejemplos telefónicos como el caso de *El mayor y la menor*, (*The Major and the Minor*, Billy Wilder, 1942) cuando Susan imita voces de los suplantados vía telefónica.

1.2. La suplantación a través de la invención de un personaje

Este tipo de suplantación se basa en ocultar la propia identidad mediante la creación de una nueva persona o en este caso personaje, para enmascararse detrás de él y de esta forma hacerse pasar por esa nueva invención. Se pueden utilizar diferentes elementos para la consecución de la creación del nuevo personaje, como es el caso del disfraz, el cambio de voz o simplemente la mentira, como comprobaremos en ejemplos posteriores, como es el caso de la exitosa película *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), donde los dos músicos, Joe y Jerry, crean a dos mujeres músicas, Josephine y Dafne, con la utilización del disfraz y el maquillaje como elemento principal de la suplantación y la invención de las nuevas identidades, además del uso del cambio de voz.

1.3. La suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Este tipo de suplantación se define como la acción de ocultar la propia personalidad y mostrar otra personalidad que no es la propia, pero siendo la misma persona, sin necesidad de suplantarse a otra o crear un nuevo personaje.

Este tipo de suplantación es quizá más complejo y mucho más subjetivo, ya que depende, en muchas ocasiones, de la interpretación propia acerca de la manera de actuar de los personajes. En otras situaciones, se puede percibir claramente que el personaje utiliza otra personalidad para ocultar la suya con el fin de conseguir algún tipo de beneficio, ya sea propio o para alguna otra persona o fin.

Hay ocasiones en que puede parecer que suplantarse a sí mismo puede conllevar a la creación de un nuevo personaje, pero no se utiliza una identidad nueva, sino la propia y esto hace que lo definamos como una suplantación a través de enmascarar la propia personalidad y no una invención. También podríamos relacionarlo con el desdoblamiento de personalidad, ya que la misma persona tiene dos identidades, y este concepto es el que más se aproxima a nuestra definición. La diferencia es que en nuestro caso, la suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad desdoblándose en dos identidades siendo la misma persona, se hace de forma voluntaria y con un objetivo concreto, mientras que en el desdoblamiento de personalidad se produce debido a una enfermedad mental y de forma involuntaria.

En nuestro estudio nos referiremos a este tipo de suplantación como enmascaramiento de la propia personalidad.

Como ejemplo de enmascaramiento en el cine de comedia de Wilder, encontramos el personaje de C.C.Baxter en *El apartamento* (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960) interpretado por Jack Lemmon. En dicha película no existe una suplantación como las expuestas anteriormente, pero sí aparece esta tercera categoría. Baxter intenta llegar al éxito en su empresa a través de contactos con los jefes y mediante una cadena de favores, por la cual, presta su apartamento para que esos jefes disfruten allí con sus amantes. Los vecinos creen que quien disfruta cada día con una mujer, lejos de la realidad, es el propio Baxter, que es un soltero que carece de compañía y que está enamorado de una ascensorista. Pero ante los vecinos oculta su soltería y falta de compañía de ningún tipo, haciéndose pasar por un ligón insaciable. Se fragua una personalidad que no es la suya y oculta la propia bajo esta identidad. Posteriormente habrá otros ejemplos del mismo personaje que utiliza este tipo de enmascaramiento para ocultarse detrás de otras identidades que no son las suyas.

2. Protagonistas de la suplantación

Para la realización de los diferentes tipos de suplantación, encontramos una serie de variaciones de cara a los protagonistas que llevan a cabo dicha acción en el relato cinematográfico cómico del cine de Billy Wilder.

2.1. Suplantador masculino

En primer lugar, el suplantador puede ser masculino, un hombre, que realiza la suplantación convirtiéndose en otro hombre, como en el ejemplo previo de *Primera Plana*, o en una mujer, como es el caso de los protagonistas de *Con faldas y a lo loco*.

2.2. Suplantador femenino

La segunda de las opciones es que el suplantador sea de género femenino que oculta su identidad bajo la de otra mujer, como es el caso de Polly, la prostituta en *Bésame tonto* (*Kiss Me, Stupid*, Billy Wilder, 1964), haciéndose pasar por la mujer del pianista, o el caso de una mujer que oculta su identidad

bajo la de un hombre como el de la actriz que encuentra Sullivan en *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, Preston Sturges, 1942), que utiliza el disfraz para hacerse pasar por un mendigo.

2.3. Suplantadores masculino y femenino

La última de las posibilidades dentro de los protagonistas que llevan a cabo la suplantación, es el caso en el que ambos, tanto un hombre y una mujer, la realizan dentro de la misma película, ya sea convirtiendo su identidad en la de su propio sexo o en la del sexo opuesto. Como ejemplo de ello, encontramos filmes de Wilder donde ambos realizan la suplantación como es el caso de *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, (*Avanti!*, Billy Wilder, 1972), en la que los protagonistas, interpretados por Jack Lemmon y Juliet Mills, toman el rol de sus padres y se comportan como ellos durante una noche, en una especie de homenaje hacia sus progenitores fallecidos.

3. El disfraz

Una vez mostrada la clasificación en la que estructuramos los diferentes tipos de suplantación y los protagonistas que llevan a cabo dicha acción, nos detendremos ahora en el análisis de uno de los elementos clave en nuestra investigación, y fundamentales para la consecución de cualquier tipo de suplantación. Nos referimos al disfraz. Los personajes se sirven de él para llevar a cabo este hecho. En otras no lo necesitan aunque sea un elemento del que pueden disponer para la ayuda de la realización de su objetivo de ocultar su identidad y utilizar otra, como en el ejemplo de *Primera Plana*, donde el sheriff Hartman no tiene la necesidad de utilizar ningún tipo de disfraz, aunque utilice el teléfono como ayuda para llevar a cabo la suplantación.

Al igual que ocurre con la invención del personaje, el disfraz es un elemento mediante el cual se puede llevar a cabo la creación de una nueva identidad, como el ejemplo de *Con faldas y a lo loco*, u otros como en el caso de *Irma la dulce* (*Irma la Douce*, Billy Wilder, 1963), y la creación del lord inglés Mister X, por parte de Néstor, interpretado por Jack Lemmon.

En otras ocasiones se crea un personaje sin necesidad del uso del disfraz, como ocurre en el caso de *Medianoche* (*Midnight*, Mitchell Leisen, 1939), cuando Eve crea el personaje de la baronesa Czerny. Utilizando este mismo personaje vemos el ejemplo opuesto, ya que luego aprovecha la situación y compra todo tipo de ropa que sirve como disfraz para encarnar a una baronesa por parte de una muchacha de clase baja. Por lo tanto a través de Eve, vemos cómo se crea un personaje sin utilización de disfraz y posteriormente cómo se apoya con este elemento para proseguir con este nuevo rol.

Normalmente la invención de una nueva identidad se suele apoyar con el uso de este elemento, uno de los pilares básicos de nuestra investigación y de las comedias de Billy Wilder para realizar las suplantaciones de sus personajes, quien prefiere el uso del disfraz para la realización de las invenciones de personajes.

4. La anagnórisis¹⁰ y el diagrama de acción¹¹

Como indicamos, en el anexo de esta investigación existe un capítulo aparte donde se explica detalladamente el concepto de anagnórisis y la clasificación propia que elaboramos anteriormente con otro estudio acerca de la vigencia del concepto en el relato cinematográfico.

No obstante, aportaremos a este punto, el hecho de la anagnórisis como otro de los conceptos clave dentro de este estudio, debido a que la utilización de la suplantación con el uso del disfraz, en muchas ocasiones suele conllevar el desenmascaramiento del suplantador y la caída del velo, esto es, el disfraz. Y la anagnórisis es eso, el momento en el que se descubre la verdad, ya sea por parte del propio protagonista, de otros personajes de la historia o del espectador. Y por ello introducimos dicho concepto en este estudio, ya que dentro del análisis de las diferentes comedias de Wilder, existirán ocasiones en las que el director utilizará la anagnórisis como elemento de descubrimiento y reconocimiento a cualquiera de los partícipes de la historia. Como en el caso de *Berlín Occidente* (*A Foreign Affair*, Billy Wilder, 1948), cuando Phoebe Frost descubre el idilio entre Erika y John, o en otras ocasiones no se llevará a cabo este descubrimiento y omitirá esta opción, como ocurre con *Irma la dulce*, donde la protagonista Irma, interpretada por Shirley MacLaine, nunca descubrirá la invención del lord, Mister X, por parte de su amor, Néstor.

Además, situaremos dentro de nuestra herramienta metodológica, el diagrama de acción que sirve de estructura interna de cualquier relato cinematográfico, dónde se produce la anagnórisis, si es que es utilizada por el director, Billy Wilder.

Una herramienta metodológica que describimos en el anexo II, donde nos ocupamos de explicar cuáles han sido las pautas por las que nos hemos regido para crearla y llegar a ella como base estructural de las historias.

¹⁰ Consultar Anexo I: La anagnórisis

¹¹ Consultar Anexo II: Diagrama de acción

I. LAS INFLUENCIAS PREVIAS A BILLY WILDER COMO DIRECTOR

Billy Wilder es uno de los representantes más importantes de la comedia en la historia del cine. Para comprender su forma de contar historias y el uso de la suplantación y el disfraz en sus comedias, nos introduciremos en la etapa histórica previa a su labor como director para saber cómo determinados autores han influido en él.

Además de estos elementos concretos, también estudiaremos otras características y movimientos que han podido influir en Wilder como el uso del *slapstick*, el *screwball comedy* o la construcción de la comedia romántica.

Este apartado va a tratar el período de tiempo que oscila entre el nacimiento del cine de comedia y la primera comedia dirigida por Billy Wilder como único director, *El Mayor y la menor*, que data de 1942.

I.1. Los comienzos y las bases de la comedia en el cine: de los Lumière a la llegada del sonoro

Desde la primera película cómica, *El regador regado* (*L'arroseur arrosé*, Hermanos Lumière, 1895), hasta la actualidad, muchas han sido las tramas que se han llevado a la gran pantalla en la historia de la comedia en el cine y muchos los elementos que se han introducido dentro de las películas para que los gags cómicos funcionaran e hicieran reír al espectador.

Max Linder, actor francés, quien creara en 1910 un personaje que se veía envuelto en infinidad de situaciones embarazosas buscando conquistar el corazón de alguna mujer, es considerado como el primer cómico de la gran pantalla.

La época muda en el cine norteamericano, y más concretamente en la comedia, se basa en el *slapstick*, término anglosajón que se compone de las palabras torta y bastón, y toma su nombre de un instrumento que se utilizaba en la comedia teatral para golpear. Consistía en dos listones unidos por la parte inferior que al chocar, producían un ruido mayor que el golpe recibido por el actor golpeado, exagerando así el efecto. Este tipo de humor se basa fundamentalmente en los gestos, los golpetazos, las persecuciones, es decir, pone su énfasis en el humor físico y gestual, evidentemente porque está dentro del cine mudo, y sirve para sentar las bases de un tipo de humor que se va a mantener hasta la actualidad, en menor medida, pero que se utiliza todavía a pesar de que haya otros mecanismos para arrancar la risa del espectador.

Son muchos los protagonistas del *slapstick* en la gran pantalla, como Buster Keaton, Charles Chaplin, Harold Lloyd, Ben Turpin, Stan Laurel, Oliver Hardy, Roscoe Fatty Arbuckle, Harry Langdon, Larry Semon o de Mack Sennet. Este director y productor llamado Michael Sinnott conocido como Mack Sennett, fue uno de los más importantes representantes del *slapstick*, creando en 1912 la compañía Keystone, donde muchos de los más importantes actores de comedia antes mencionados, van a ser los protagonistas de sus producciones.

El propio Sennett, afirma la importancia del *slapstick* y de un nuevo tipo de humor que deja atrás todo lo anterior:

Hubo un tiempo en el teatro, y especialmente en el cine, en que le bastaba al actor un maquillaje particularmente grotesco para hacer reír al público en cada aparición. Esta época está enterrada.¹²

En aquella época, hacia 1910, llegó a América, Charles Chaplin, que junto a Buster Keaton, serían los más importantes ejemplos del cine cómico. Aportaron gran cantidad de temáticas novedosas que hicieron que fuesen las figuras más reconocidas del momento, junto a Harold Lloyd, quien creara un personaje basado en el americano medio en la época floreciente de los años 20, que supo aunar el *slapstick* con un sentido del humor tremendamente elaborado.

Harold Lloyd se uniría al productor Hal Roach, quien descubriría posteriormente a Stan Laurel y Oliver Hardy, más conocidos como *El gordo y el flaco*. Esta pareja fue fundamental para la historia del cine, ya que sirvieron de influencia en otras parejas cómicas en el desarrollo del género, como el caso de Abbot y Costello o Dean Martin y Jerry Lewis.

Pero poco a poco el cine cómico fue evolucionando con la aportación de estos cómicos, y el uso del *slapstick* dependía de cada uno de ellos. Algunos se fueron alejando de él y apostando por nuevas formas de hacer reír. Como declarara Chaplin: *Me gusta mil veces más obtener la risa mediante un acto inteligente que mediante brutalidades o banalidades.*¹³

La época dorada del cine de comedia mudo estaba llegando a su fin con la novedad del cine sonoro. Muchos de aquellos artistas que ocupaban lugares privilegiados en la industria, como el caso de Keaton, lo perdieron todo porque no pudieron adaptarse a la llegada del sonido en el cine. Prueba de ello son estas palabras del propio Buster Keaton ante la incompreensión de un cine con sonido: *Si quieren que ahora también digamos cosas graciosas, ¿cómo se oirán en medio de las carcajadas?*¹⁴

Treinta años después, Billy Wilder, influenciado por los hermanos Marx, utilizaría un método para resolver aquella preocupación de Buster Keaton, cuando en su comedia, *Con faldas y a lo loco*, introdujo unas maracas que Jack Lemmon agitaba al lanzar un chiste tras otro. De esta forma, mientras que el público reía con los hilarantes comentarios de aquel Jack Lemmon travestido, hacía mover las maracas para marcar el intervalo en el que el público cesara de reír, y de esta forma no se perdería ninguna de las ocurrencias del genial actor.

El *slapstick* comenzó a desaparecer y la comedia se basaba más en los diálogos hilarantes creados por los guionistas. Poco a poco el *slapstick* fue olvidado, aunque la técnica pervive todavía con su utilización en determinadas escenas para provocar la risa del espectador, pero no como base única de la historia, como ocurría con el cine mudo.

¹² Campos, Juan. *Comedia: Humor y sátira en el cine*. Ed. La Máscara. Valencia, 1997, p.16.

¹³ Ídem, p. 19

¹⁴ Ídem, p. 19

El *slapstick* continuó siendo eficaz como elemento principal para muchos artistas como el caso de Jerry Lewis o Jacques Tati, o en algunas películas de Mel Brooks o Blake Edwards.

En nuestro caso, Billy Wilder, está influenciado por esta técnica que se refleja en muchas de sus películas. Por ejemplo en innumerables secuencias de *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, Billy Wilder, 1961) película que sabe aunar un diálogo veloz con continuas escenas gestuales y humor físico que hace que se recuperen ciertas pautas del *slapstick*. Como en momentos de *El apartamento*, escenas como la raqueta que sirve de colador de los espaguetis, o el baile en el bar con la muchacha en Nochebuena. O casos más específicos de puro *slapstick*, como la pelea en *Irma la dulce* entre Néstor, encarnado por Jack Lemmon, y otro de los proxenetas del barrio parisino.

Sin duda las bases de la comedia en el cine han servido de pautas para innumerables realizadores a lo largo de la historia de este género y prueba de ello son estos ejemplos de humor más físico y visual.

I.2. Chaplin: la invención del personaje y el disfraz del clown

Charles Chaplin merece capítulo aparte en la historia de la comedia en el cine, por su gran contribución al séptimo arte con aportaciones fundamentales, de las que también Billy Wilder se nutre para crear su propio cine.

Chaplin era extremadamente perfeccionista, y necesitaba largos períodos para elaborar sus películas. La base de su humor es la reflexión acerca del mundo y de la realidad en la que vive. En sus propias palabras define su humor y la búsqueda del mismo de la siguiente manera:

El hecho sobre el que me apoyo, más que sobre cualquier otro, es el de poner al público frente a alguien que se encuentra en una situación ridícula o difícil. El solo hecho de que un sombrero vuele, por ejemplo, no es risible. Sí lo es ver correr a su propietario detrás, con los cabellos al aire y los faldones de su levita flotando. Toda situación cómica está basada en eso. Las películas cómicas han tenido un éxito inmediato porque la mayor parte de ellas presentaban a agentes de policía que caían en alcantarillas, tropezaban en cubos de yeso y sufrían mil contratiempos. He aquí a las personas que representan a la dignidad del poder, frecuentemente muy imbuidas de semejante idea, y la visión de sus desventuras provoca mayores deseos de reír en el público que si se tratase de simples ciudadanos.¹⁵

Fue en 1921 cuando rueda su primer largometraje, *El chico*, (*The Kid*, Charles Chaplin, 1921), donde introduce en el cine la mezcla de una historia dramática con la risa. *El chico* es una película de amor entre un vagabundo y un niño abandonado, narrada con maestría y combinando la ternura y el humor a partes iguales.

Posteriormente llegarían *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, 1925), hasta llegar a *Luces de la ciudad*, (*City*

¹⁵ Ídem, pp. 161-162

Lights, Charles Chaplin, 1931) en 1931, película que analizaremos con mayor profundidad ya que tiene elementos interesantes para nuestro estudio que son fundamentales para la construcción del cine de Billy Wilder como director.

Después de *Luces de la ciudad*, en 1936 Chaplin estrenaría *Tiempos modernos*, (*Moderns Temps*, Charles Chaplin, 1936), una crítica voraz sobre la industrialización y la falta de valores humanos en busca únicamente de la producción.

En 1940 llegaría *El gran dictador*, (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), película de la que también nos ocuparemos con un análisis más pormenorizado por los mismos motivos que con *Luces de la ciudad*, la influencia directa en el cine de Billy Wilder.

Posteriormente estrenaría *Monsier Verdoux*, (Charles Chaplin, 1947) y *Candilejas*, (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952) en 1952. Su filmografía se completa con *Un rey en Nueva York*, (*A King in New York*, Charles Chaplin, 1957) y *La condesa de Hong Kong*, (*A Countess from Hong Kong*, Charles Chaplin, 1967), antes de su muerte en 1977.

Chaplin ha sido fundamental con sus numerosas aportaciones al género y esos elementos introducidos por Chaplin, fueron adaptados por muchos autores a lo largo de la historia del cine, y en concreto en Billy Wilder. Prueba de ello, es el homenaje que Wilder hace al maestro Chaplin en su película, *El crepúsculo de los dioses*, (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), donde la protagonista de la misma, Norma Desmond, interpretada por Gloria Swanson, se disfraza de Chaplin y realiza un número de clown e imitación ante el personaje de William Holden. De esta forma, Wilder muestra a uno de los maestros de la comedia en el cine y realiza el homenaje durante unos segundos de su secuencia con el cine mudo como telón de fondo y base del comienzo de la comedia en el cine.

I.2.1. Luces de la ciudad

En esta película, el personaje creado por Chaplin y que se repite constantemente en sus películas, el vagabundo, se enamora de una florista ciega y trata de ayudarla en sus carencias económicas a pesar de ser un simple mendigo sin nada que ofrecerle. Pero el entrañable personaje hace todo lo posible por satisfacerla y ayudarla, y lo consigue por encima de todos los líos y problemas en los que se embarca para llegar hasta su objetivo. Eso sí, se hace pasar por un rico millonario para que ella le acepte. Incluso pasa por la cárcel, y una vez sale de ella, descubre que su enamorada, ya puede ver, y ahí se produce la anagnórisis¹⁶, quizá una de las más bellas de la historia del cine, cuando la bella florista se da cuenta de quién le ha estado ayudando.

¹⁶ Consultar Anexo I: La anagnórisis



Imagen de Luces de la ciudad, de Charles Chaplin (1931)

Esta película es interesante para nuestra investigación por diferentes elementos que influyen en la creación de muchos autores en la historia del cine, no solo en la comedia sino en cualquier tipo de género. Y particularmente en Billy Wilder.

En primer lugar nos ocupamos de la suplantación de personalidad propia que se produce en el vagabundo, cuando él mismo se convierte en alguien que no es, un millonario, todo lo contrario a lo que él representa. De esta forma engaña a la chica y le ofrece su dinero, que consigue de diversas maneras, para que ella sea feliz y entre otras cosas no pierda su casa.

Además existen otros tipos de suplantaciones de personalidad propia, como el hecho de que el vagabundo se haga pasar por policía o boxeador, recibiendo una gran paliza y todo por el amor que profesa a la bella florista.

Este tipo de suplantación es a través del enmascaramiento de la propia personalidad. Cómo una persona se hace pasar por alguien que no es pero sin suplantar otra identidad, ni inventar un nuevo personaje.

Estos mecanismos de enmascaramiento aparecerán continuamente en el cine de Billy Wilder dentro de sus comedias, como comprobaremos posteriormente.

Otro de los elementos importantes de esta película es la anagnórisis final, la caída del velo, cómo la chica en un momento determinado, en este caso la escena final de la película, se da cuenta y es consciente de todo lo que ha ocurrido y quién es realmente aquella persona que le ayudó.

Este tipo de reconocimiento está dentro de la anagnórisis de otros personajes, siendo el espectador consciente de lo que ocurre en cada momento.

Este concepto es otro de los que Wilder se servirá para que se produzca en muchas ocasiones el reconocimiento ya sea en otros personajes o en el propio público.

Veamos a continuación, con nuestro diagrama de acción, dónde se sitúa dicha anagnórisis.

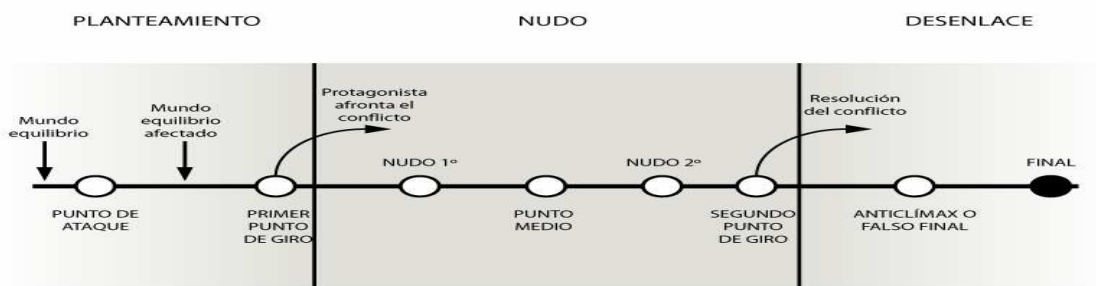


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Como recogemos en nuestra investigación previa sobre la anagnórisis:

Es cuando el enamorado le lanza las palabras: "You can see now? (¿Puedes ver ahora?)". A lo cual la florista, golpeada por el tremendo descubrimiento, con la respiración entrecortada observando a su enamorado responde: "Yes, I can see now. (Sí, yo puedo ver ahora)". El vagabundo admira a la bella florista, satisfecho porque ella se ha dado cuenta de todo y el amor pervive en la chica. Esas dos frases son poesía pura, ya que no solo se refieren al poder de ver literalmente, sino emocionalmente. Es una doble anagnórisis, tanto física, descubrimiento a su benefactor, como sentimental, siendo consciente de que está enamorada de él¹⁷.



Escena final de *Luzes de la ciudad*, Chaplin (1931)

¹⁷ Pujol Leiva, Carlos. *La vigencia de los conceptos de la Poética de Aristóteles en el relato cinematográfico: peripecia y anagnórisis*. ISSN: 1575-973- 2010

Luces de la ciudad tiene bastantes de los elementos que caracterizarán posteriormente al cine de Wilder, una película tragicómica, como muchas de las que realizaría Wilder, basada en una historia de amor y de emociones, estructurada por diversas suplantaciones y resuelta con una brillante anagnórisis.

I.2.2. El gran dictador

En *El gran dictador* vuelven a aparecer varios elementos que tienen que ver directamente con el cine de Wilder y que tomará para realizar sus comedias.

Esta película es una clara denuncia de los regímenes autoritarios que se culmina con un discurso maestro sobre la búsqueda de la humanización y la libertad. Aunque el filme en sí denuncia los comportamientos autoritaristas desde el inicio, con escenas que pasarán a la historia del cine como la de Astolfo Hynkel. El dictador de Tomania, la caricatura de Hitler, juega como un niño con la bola del mundo, soñando con la dominación absoluta de todo el planeta Tierra.



Imagen de El gran dictador, Chaplin, (1940)

Existen, además, esas características que posteriormente Billy Wilder también llevará a cabo en sus comedias como el caso de la suplantación, que en este caso es la de otra persona que existe, la del barbero judío que se hace pasar por Astolfo Hynkel. Llevando este elemento incluso fuera de la propia pantalla, la película en sí es la suplantación de un líder político, como mencionamos antes, Adolph Hitler.

Pero volviendo a la película, se produce la suplantación de identidad del barbero como el líder dictador de Tomania, debido a su gran parecido y mediante la utilización de otro de los elementos clave para nuestro estudio del cine de comedia de Billy Wilder, el disfraz.

A través del disfraz, el barbero realiza la suplantación y de esta forma se hace pasar por otra persona, aprovechando su oportunidad y lanzando al pueblo un mensaje totalmente en contra de las ideas retrógradas y autoritarias del verdadero dictador. Un mensaje en aquella época, lleno de optimismo, de humanidad, de libertad, de amor, intentando acabar con el odio y la sinrazón que en aquel momento se vivía sobre todo en Alemania, en el caso del filme, como dijimos anteriormente, Tomania.



Imagen de El gran dictador, Chaplin, (1940)

El mensaje de Chaplin es constante durante todo el filme, pero a través de este discurso final en boca del barbero judío se hace patente de forma explícita. Billy Wilder siempre fue contrario a lanzar mensajes en sus películas de una forma tan literal, no creía en las moralinas ni sentimentalismos. Por ello quizá, según sus pensamientos acerca de los mensajes tan directos por parte de los personajes, habría eliminado esa secuencia, ya que a lo largo de la película ya se podía percibir la naturaleza de la historia sin necesidad del discurso final del barbero judío.

Contrariamente a *Luces de la ciudad*, *El gran dictador* carece de anagnórisis final para el pueblo de Tomania, y el barbero judío no desvela su verdadera identidad, circunstancia que también utilizaría Wilder en su cine como ya hemos señalado antes en *Irma la dulce* o *Con faldas y a lo loco*.

El tema político y social que envuelve toda la película, va a servir también a Billy Wilder para algunos de sus filmes, y en lo que se refiere a las comedias, podemos encontrar *Berlín Occidente y Uno, dos, tres* con la política, la guerra o la guerra fría como telón de fondo, y todo lo que ello suponía a la sociedad en aquella época. Wilder también sabrá combinar un tema delicado como es la reconstrucción tras la guerra en Berlín, o la guerra fría, más peliagudo incluso y cómo tratará el

capitalismo y el comunismo, con la comedia como crítica de ambas posiciones ideológicas.

Existen pues influencias directas del cine de Chaplin en la obra de Billy Wilder, desde la suplantación de personalidad, el uso del disfraz, la anagnórisis y también la temática delicada, sobre asuntos políticos y sociales de vital importancia.

Chaplin introdujo grandes aportaciones a la historia del cine de comedia, y fue pieza clave para otros creadores, no solo para utilizar herramientas narrativas como las ya mencionadas, sino para que tomaran el testigo y arriesgaran tratando temas universales de gran importancia y de suma delicadeza y plasmarlos en la gran pantalla con el apoyo de la comedia pero sin olvidar su carácter tremendamente crítico.

Introdujo uno de los elementos más importantes en el cine de comedia: la invención de un personaje, en su caso el vagabundo, caracterizado con su disfraz que hará que se reconozca al actor con el personaje en sus películas. Esto servirá de influencia en otros directores-actores como él, como Jacques Tati o Jerry Lewis.

Además de esa creación, Chaplin aporta la figura del clown al cine de comedia dándole una importancia vital en el desarrollo de las historias. Cómo utiliza el humor visual y *slapstick* para atrapar al espectador y cómo hace que este elemento humorístico sea seña de identidad de toda su filmografía.

I.3. La época clave para la construcción del cine de Billy Wilder: los años 30 y principios de los 40

Una vez sentadas las bases del cine de comedia desde sus comienzos, la aparición del *slapstick* llevado a cabo por sus principales representantes y analizada la figura de una de las personalidades más influyentes de la historia del cine, Charles Chaplin, nos ocuparemos de los años fundamentales para la creación del cine de Billy Wilder. Hablamos de la década de los años 30, donde se fraguan de forma más concisa las influencias que posteriormente trataría en su cine, y de los años 40, donde Wilder comenzó su tarea como director y donde todavía estaba puliendo su mano detrás de la cámara con influencias de sus contemporáneos directos.

Muchos fueron los autores que influyeron en este período de tiempo en Billy Wilder, y de los cuales nos ocuparemos con el análisis de las películas que pudieron causar mayor impacto cinematográfico en Wilder, como es el caso de Mitchell Leisen con el que colaboró en sus guiones, Frank Capra, Preston Sturges o los hermanos Marx. Pero pondremos principal hincapié en dos autores que ejercieron una mayor influencia si cabe: Howard Hawks y sobre todo, Ernst Lubitsch, su principal maestro como reconociera Wilder.

I.3.1. Los hermanos Marx: el humor gestual y los diálogos hilarantes

Si hay un grupo de humoristas que influyeron en la historia de la comedia en el cine, esos son los Hermanos Marx. Su humor se basa en diferentes características, desde la verborrea de Groucho con miles de frases ingeniosas llenas de ironías, dobles sentidos y giros de ciento ochenta grados buscando la sorpresa, hasta el humor gestual con toques *slapstick*, bocina en mano de Harpo. Con sus accesorios imposibles como sus grandes tijeras, las ropas y complementos que no para de robar a otros personajes, pasando por la caradura de Chico el ladronzuelo.

El núcleo del grupo lo formarían, como recogemos, Chico, Harpo y Groucho. Cada uno interpretaba a su personaje a lo largo de la filmografía. Pero la familia se completaba con los hermanos más jóvenes, Gummo y Zeppo, que no terminaron de desarrollar ningún tipo de personaje y finalmente abandonaron el grupo para dedicarse a otros oficios. Gummo nunca llegó a aparecer en ninguna película, pero Zeppo lo hizo en las cinco primeras.

Como recoge Juan Campos en su obra sobre la historia de la comedia, *los Marx habían demolido en sus películas todo lo divino y lo humano: la pintura, la guerra, la ópera, el circo, los gánsters, las carreras de caballos, las universidades, los juicios, el rugby, los grandes almacenes y los hoteles. ¿Quién podría pedir más?*¹⁸

Esta familia de humoristas influyó en el cine de Billy Wilder. El humor visual también es un aspecto que utiliza Wilder, como hemos comentado en alguna ocasión, en películas como *El apartamento* o *Uno, dos, tres*, quizá con influencias del *slapstick*, Chaplin y los propios Hermanos Marx, pero si hay algún tipo de influencia más concreta de este grupo, y más concretamente por parte de Groucho, es la verborrea de este genio, que crea diálogos y monólogos tremendamente ingeniosos llenos de chistes en cada frase. El pensamiento de ingenio continuo para crear el chiste y el uso del lenguaje para este motivo, es algo que tiene siempre en mente Groucho, al igual que le va a ocurrir a Wilder a la hora de crear sus personajes y ponerles voz. Como también ocurría con Lubitsch, siempre con otra vuelta de tuerca en mente para retorcer más el chiste y buscarlo donde no lo hay. Este pensamiento cómico para crear genialidades está al alcance de muy pocos, y tanto Groucho, como Lubitsch y como el propio Wilder, se encuentran entre los pocos seleccionados para crear humor maestro de estas características de tanto nivel cómico.

Pero no sólo aprendió de los Marx a saber pensar de forma que creara en cada momento el chiste, también los Marx le influyeron para crear elementos dentro de sus películas, como por ejemplo la situación en la que el público ríe y necesita un elemento para que paren de reír y de esta forma no se pierda el chiste, como hemos mencionado con anterioridad la anécdota de

¹⁸ Ídem. p. 179

las maracas en *Con faldas y a lo loco*. El propio Wilder comenta que esta circunstancia fue una influencia directa de los Hermanos Marx:

Al montarla, podía saber cuánto iban a durar las risas..., entonces colocaba otra frase seria, luego otra broma. Pero cronometré todo de forma que no se perdiera ninguna de las frases serias. Porque, a veces, uno tiene una frase seria y resulta que es la que provoca las risas. Entonces, estás muerto, porque el público no va a oír la réplica. Se han reído de la frase seria. Y luego pasan ya al principio de la siguiente broma, sin haberse preparado. Se ha roto el ritmo. Hay que tener muchísimo cuidado.

Ése era el secreto de los hermanos Marx: lo habían ensayado antes en el teatro. Allí uno no puede medirlo: "Vamos a esperar a que se apaguen las risas". Uno hace cualquier cosa, enciende un cigarrillo..., lo que sea, mientras espera que se calmen las carcajadas, y luego introduce la siguiente broma. ¿Cómo se hace en el cine? Lo que se le ocurrió a Thalberg- que era un hombre muy inventivo- fue usar tres escenas de, por ejemplo, Un día en las carreras, o Una noche en la ópera. Cogía los tres números, se los daba a los chicos y les enviaba a hacer una gira con un espectáculo de vodevil. [...] Las probaban en unos veinte teatros. Y entonces sabían con qué contaban. Yo les robé ese método de cronometrar las carcajadas. Ellos las medían con un reloj. De esa forma, no se perdía nada.¹⁹

Además de esta influencia directa que reconociera Wilder, él admiraba a los hermanos Marx, de hecho, declaró que pensó, junto a I.A.L. Diamond, hacer una película con ellos. En sus propias palabras, Wilder lo refleja, además de pensar que Groucho era un verdadero genio:

Cameron Crowe: ¿Existen fragmentos del guión para la comedia con los hermanos Marx que planearon en una ocasión Diamond y usted (hacia 1960-61), sobre los hermanos Marx en la ONU?

Billy Wilder: No. Nunca llegamos a tener páginas escritas. Era sólo una idea. Se nos ocurrió hacer una película con los hermanos Marx en Naciones Unidas. Eran los cuatro representantes de una república. Y habría tenido que salir bien, porque cuando mejor estaban los hermanos Marx era en un escenario muy serio y grandilocuente. [...] Yo quería hacer una película con los hermanos Marx, pero se murió Chico, y Harpo estaba en una condición muy inestable. Ahora bien, Groucho era un genio, un hombre absolutamente fabuloso. Trabajaban en la Metro. La película habría reunido, al menos seis de sus máximas estrellas de principios de los sesenta. Zeppo era el protagonista. Zeppo como galán era increíble, completamente increíble. Cuando uno ve Una noche en la ópera, no sale defraudado. Thalberg era muy listo, porque la trató como una película seria.²⁰

Finalmente nunca trabajaron juntos, pero como podemos comprobar, el sello que dejaron los hermanos Marx fue clave tanto para Wilder como para la historia del cine de comedia, donde ocupan un puesto primordial.

¹⁹ Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 85

²⁰ Ídem, p. 218

I.3.1.1. Sopa de ganso

Para analizar el humor de los hermanos Marx, hemos seleccionado *Sopa de ganso*, (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933), ya que aúna diferentes elementos cómicos, desde el diálogo genial, hasta el humor visual puro con Harpo como protagonista y Chico como un apoyo estelar. Además es previa a Wilder como director, y por lo tanto recibe influencias a la hora de dirigir cine de comedia.

La película se ambienta en la República Democrática de Freedonia, un pequeño país centroeuropeo. Al frente de ella se encuentra Rufus T. Firefly. Su república se ve amenazada por la dictadura de Sylvania, país de vieja y reconocida solvencia como agresor. Dos espías de prestigio, Chicolini y Pinky, sirven a Sylvania, lo que no impide que acaben siendo ministros del ahora ya excelentísimo Firefly.

Como ocurre con *El gran dictador* de Chaplin casi una década después, los hermanos Marx inventan una república con la amenaza de un dictador que pretende conquistar dicha república. De nuevo el tema político y la crítica voraz a las dictaduras y a las guerras. Tema delicado, que como hemos comentado con anterioridad, Wilder trata en *Berlín Occidente y en Uno, dos, tres*.

La película contiene elementos como el *slapstick* protagonizado por Harpo y Chico, en escenas como la del vendedor de cacahuetes que cada vez se va enredando más hasta llevar al vendedor a la locura, con persecuciones y robos incesantes, o escenas como el tijeretazo de Harpo al traje de uno de los protagonistas de la película con la colaboración una vez más de Chico en su labor de distracción.



Imagen de *Sopa de ganso*, de los hermanos Marx (1933)

Además la película contiene diálogos hilarantes, protagonizados por Groucho Marx, pero también por Chico, como por ejemplo el siguiente:

Fiscal: Chicolini, se le acusa de alta traición. Si se le encuentra culpable, será fusilado.

Chico: Protesto.

Fiscal: ¿Protesta? ¿En base a qué?

Chico: No se me ha ocurrido otra cosa que decir.

Groucho: Se admite la protesta.

Fiscal: ¡Excelencia! ¿Admite la protesta?

Groucho: Claro, tampoco se me ocurre otra cosa que decir.

Fragmento de Sopa de ganso (1933)



Imagen de Sopa de ganso, de los hermanos Marx (1933)

Otro ejemplo de diálogo absurdo o *nonsense*, nombre que tomaría el humor de los Marx, sería el siguiente:

Trentino: Quiero un informe detallado de su investigación.

Chicolini. De acuerdo, se lo daré. El lunes vigilamos la casa de Firefly, pero él no salió. No estaba en casa. El martes fuimos a ver el partido de béisbol. Pero nos engañó. No apareció. El miércoles él fue al partido. Pero le engañamos. No fuimos. El jueves hubo empate. Nadie apareció. El viernes llovió todo el día. No hubo partido, así que nos quedamos en casa escuchando la radio.

Trentino: ¿Y qué pasó el sábado?

Chicolini. Me alegro de que me lo pregunte. Seguimos a un hombre hasta una posada. Allí se reunió con una mujer casada.

Trentino: ¿Una mujer casada?

Chicolini: Sí. Creo que era su mujer.

Trentino: Firefly no está casado.

Chicolini: ¿No?

Trentino: No.

Chicolini: ¿Sabe lo que creo?

Trentino: ¿Qué?

Chicolini: Creo que seguimos al hombre equivocado.

Fragmento de Sopa de ganso (1933)

O genialidades como las de Groucho:

Es usted un valiente. Cruce la línea enemiga y, mientras esté allí, jugándose la vida entre balas y granadas, nosotros estaremos aquí, pensando que es un idiota.

Fragmento de Sopa de ganso (1933)

Los Hermanos Marx influyeron a Wilder en determinados elementos, como el control del tiempo de las risas para no perder ni los chistes ni las frases serias, el ingenio en los diálogos y la mentalidad continua de crear ese ingenio en las réplicas de los personajes además de llevar el chiste hasta su máximo exponente, y también elementos visuales aportados por las continuas secuencias con orígenes *slapstick* por mediación de Harpo.

En lo que se refiere al tema de la suplantación, tanto Chico como Harpo, se infiltran en el bando rival y enmascaran su identidad verdadera para recoger información, aunque posteriormente sean descubiertos.

Pero hay una secuencia magistral que expone nuestro tema con gran persistencia durante unos minutos. Es la suplantación del personaje de Groucho. La réplica idéntica del propio protagonista, que se convierte en un juego cómico excelente, donde ambos se sitúan cara a cara en el juego brillante del espejo, imitando absolutamente hasta el mínimo movimiento del otro. Sin duda un ejemplo de suplantación de identidad, exprimiendo el elemento y jugando con él, hasta confundir al espectador sin saber cuál es el verdadero protagonista.



Imagen de Sopa de ganso, de los hermanos Marx (1933)

El juego de Groucho se prolonga hasta que por fin descubrimos quien es el verdadero protagonista y quién es el suplantador. Este es un claro ejemplo de cómo utilizar la suplantación de identidad dentro de la comedia que nos recuerda a la escena del profesor Siletski en *Ser o no ser*. En ambos casos, tanto los hermanos Marx como Lubitsch, saben sacar todo el partido posible a esa circunstancia de la suplantación de identidad y crean escenas de comedia memorables.

Wilder tomaría nota de este grupo de humoristas que crearon un estilo y unos personajes propios que hicieron las delicias de crítica y público y lo siguen haciendo en la historia de la comedia en el cine.

I.3.2. Capra y el triunfo de la *screwball comedy*

Frank Capra nacido en Italia emigró a los Estados Unidos convirtiéndose en el mejor ejemplo del sueño americano gracias a su persistencia y esfuerzo desde la juventud, mostrando al público un mensaje de confianza y de honradez que el espectador acogió a lo largo de su carrera.

Su mayor éxito llegará en 1934 con *Sucedió una noche*, (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), claro ejemplo de la *screwball comedy*, donde consigue el reconocimiento absoluto tanto del público como el de la crítica, cosechando los cinco grandes Oscar: película, guión, dirección, actor y actriz.

Aunque quizá la película más importante de su carrera junto a *Sucedió una noche*, sea *Qué bello es vivir*, (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946), un filme en el que las emociones viajan continuamente desde la risa a la lágrima con una majestuosidad increíble con Capra detrás de la cámara. Sin duda uno de sus mayores legados que dejó para siempre en la historia del cine.

Su cine está repleto de personajes carismáticos llenos de bondad que también encontramos en Billy Wilder, movidos por el corazón y los sentimientos, como es el caso de C.C. Baxter en *El apartamento*, quien sufre una evolución espectacular en el desarrollo de la historia cuando se da cuenta de cómo se mueve el mundo, y lo único que le queda es su propia dignidad para rechazar aquellos engranajes de la sociedad que definitivamente detesta.

Juan Campos, define el cine de Capra con un lenguaje propio en el que rezumaba convicción, sentido del ritmo, habilidad narrativa y un humor cercano al drama, que demuestra la imperceptible identidad entre la risa y la lágrima. Símbolos y elementos que se acercan directamente a la definición del cine de Wilder.

Capra definió el sentido de su cine de la siguiente forma:

Deseaba cantar a los trabajadores, a los hombres y mujeres sencillos y corrientes, a los que habían nacido pobres, a los afligidos. Quería apostar a favor de todos los marginados a causa de su raza o su lugar de nacimiento, de todos los que luchan y tienen esperanza. Y sobre todo, deseaba defender su causa en las pantallas de todo el mundo.²¹

²¹ Campos, Juan. Op. cit., p. 182

Pero si algo nos interesa para nuestro estudio, es la influencia del *screwball comedy*, y las estructuras de este subgénero para el desarrollo del cine de Billy Wilder. Y *Sucedió una noche* es el claro ejemplo del triunfo de este subgénero por parte de Frank Capra.

Es el momento de introducirnos un poco más en este subgénero y definir sus características de una forma más pormenorizada.

El término *screwball comedy* tiene como significado comedia loca o zigzagueante, y toma su nombre de un tipo de lanzamiento de *baseball* en el que la bola toma diversos efectos tras su ejecución. *Screw*, significa tornillo, y quizá el juego de esta palabra, supone también que a este tipo de comedia y a sus personajes "les falte un tornillo", donde actúan libremente y realizan sus acciones de la forma menos lógica posible.

Este género dentro de la comedia fue creado por la prensa de la época, quien tuvo influencia directa con el cine de los años 30.

Las características se basan en una serie de puntos que se llevan a cabo en casi la totalidad de ellos. Un código de elementos excéntricos para dar color a la comedia.

En primer lugar, uno de los dos protagonistas pertenece a la clase alta, y muchos de los secundarios también. Como Katherine Hepburn en *Vivir para gozar*, (*Holiday*, George Cukor, 1938), O son pícaros de clase baja que se hacen pasar por nobles, como Claudette Colbert en *Medianoche*.

Los personajes se dejan arrastrar por sus impulsos espontáneamente, con cierta locura, sin respetar lo que marca la sociedad. Y esta locura es contagiosa por parte de otros personajes que en un principio parecen cuerdos y razonables, pero que se convierten igualmente en personajes de una gran extravagancia.

La mujer tiene un carácter fuerte, valiente, y lleva el protagonismo de la historia sosteniendo las tramas con sus acciones. El personaje masculino es el que se deja arrastrar por ella y se embarca en una aventura pasional e ilógica. El hombre no se presenta como héroe, sino casi como todo lo contrario. Pueden ser débiles, inocentes, torpes y responsables que se dejan llevar por la mujer, o pillos holgazanes de clases medias bajas, que se comportan como sus compañeras de aventuras y poco cuerdas, a quienes solo les hace falta un mínimo empujón para embarcarse en nuevas situaciones irracionales con la chica.

Todo ello se adereza con un ritmo trepidante, de gran velocidad, donde las situaciones cómicas se enlazan continuamente y la historia entre ambos ocupa toda la película de principio a fin, con diálogos inteligentes y muy ingeniosos, con dobles sentidos y con gran ironía.

El romance que parecía destinado al fracaso entre los protagonistas por ser de diferentes clases sociales, tener otra pareja, o estar comprometidos a punto de casarse, se culmina con el triunfo del amor entre ambos y donde el dinero y las diferencias quedan siempre al margen.

Estas historias que parecen basadas en la batalla de sexos, y el romance entre personajes de estas características, siempre tienen un mensaje de fondo, donde se critica a las clases más acomodadas y a sus costumbres. También se ridiculiza a las

personas de altos puestos obsesionados por el trabajo que no disfrutaban de la vida, y se da prioridad a la felicidad de las pequeñas cosas y vivir los momentos de forma más intensa.

Por lo tanto en la *screwball comedy* es todo optimismo, desde los personajes hasta la resolución de la historia. En definitiva sirven para que el público olvide sus problemas y pase un rato divertido y entrañable. Como ocurre actualmente con la comedia romántica.

Muchas de estas pautas, estructuras y comportamientos de los personajes, aparecen en las historias de Billy Wilder. Por ejemplo, en la relación entre los protagonistas de *El vals del emperador*, donde ambos se detestan en un principio, se llevan mal en una batalla de sexos con diálogos entre ambos, de clases sociales totalmente opuestas, pero donde triunfa definitivamente el amor después de innumerables vicisitudes.

También como dijimos anteriormente en *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, existen dos personajes contrapuestos totalmente, de clases sociales diferentes y con la mujer como principal soporte de la relación que finalmente se culmina.

I.3.2.1. Sucedió una noche

Una vez definido el concepto de este subgénero, nos detendremos ahora en el análisis de esta obra fundamental para la historia de la comedia en el cine.

Además del éxito de la crítica, también tuvo gran acogida en el público y el paso de los años ha hecho que esta comedia basada en el subgénero *screwball comedy*, no haya pasado de moda y sirva como ejemplo para muchos autores que crean cine de comedia.



Imagen de Sucedió una noche de Frank Capra (1934)

La película combina todas las características del subgénero. En primer lugar, una muchacha (Claudette Colbert) hija de un padre adinerado, se va a casar, pero esta huye alocadamente a la aventura tomando un autobús, sin apenas dinero. Se cruza con un periodista en paro (Clark Gable), quien se convierte en su pareja de viaje, y ambos, totalmente opuestos, vivirán mil y un enredos. Ella para no ser descubierta, ya que el padre busca a su querida hija incesantemente y él para ocultarla y de esta forma escribir la exclusiva de la historia. Pero poco a poco ese interés se desvanecerá a favor del amor del periodista hacia la chica. Y cómo no, el amor triunfará y ambos terminarán juntos para siempre.

En la película hay mensaje que critica a las clases altas y se busca el disfrute del momento y de los pequeños detalles. Hay ritmo, vertiginoso y original. Hay diálogos ingeniosos:

- ¿Quiere usted a mi hija?
- Sí, pero no esgrima ese argumento contra mí. Yo también estoy un poco chiflado.

(Walter Connolly y Clark Gable en *Sucedió una noche*)

Hay escenas de gran comicidad que pasarán a la historia del cine de comedia, como el momento en el que ambos hacen autostop y las lecciones del periodista para atraer coches no sirven para nada y la chica enseñando la pantorrilla consigue inmediatamente uno.

Hay locura por parte de los personajes, sobre todo en el de Colbert, que poco a poco contagia al de Gable.



Imagen de Sucedió una noche de Frank Capra (1934)

El personaje de Colbert es decidido, interesante, valiente, aunque también caprichoso, como lo fuera el de Katherine Hepburn en *La fiera de mi niña*. Y sobre todo hay optimismo, en una

pareja tan contraria en un principio de distintas clases y distintas formas de ver la vida, que finalmente se unen y gracias al amor ponen sus miradas en la misma dirección.

Pero además de todas estas características de la *screwball comedy*, Capra va a tratar otro subgénero que se pondría de moda a partir de los sesenta con películas como *Bonnie y Clyde*, (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967), y más adelante con *Paris, Texas*, (Wim Wenders, 1984), *Thelma & Louise*, (Ridley Scott, 1991), o *Pequeña Miss Sunshine*, (*Little Miss Sunshine*, Jonathan Dayton, Valerie Faris 2006). Nos referimos al subgénero de la *road movie*, en la que los protagonistas viven aventuras en un viaje hacia alguna parte determinada, pero que en su camino se cruzarán con numerosos obstáculos o impedimentos para llegar hasta él.

Este subgénero, la *road movie*, ya aparece en esta película. Por ello el filme se anticipa a su tiempo y no pierde nunca modernidad. Además se utilizan los elementos de la comedia y más concretamente del subgénero que acabamos de definir, la *screwball comedy*.



Imagen de Sucedió una noche de Frank Capra (1934)

Además de estos elementos que sirven de indicadores para la realización de otras películas en la historia de la comedia, nos detendremos en el tema central que nos ocupa, el de la suplantación.

Aquí el personaje de Colbert realiza un enmascaramiento de la propia personalidad, al ocultar sus raíces sociales y hacerse pasar por una chica de clase media-baja y así no ser descubierta por nadie y llegar hasta su objetivo. De esta forma ella misma busca el enmascaramiento para no ser reconocida, es algo voluntario.

Por ejemplo en *Sabrina* (*Sabrina*, Billy Wilder, 1954), ocurre lo contrario. Sabrina (Audrey Hepburn) ha pasado dos años en París, y allí ha adquirido una gran elegancia y ahora viste

trajes de alta costura que le hacen parecer de otra clase social, cuando ella es de clase baja, la hija del chófer de la mansión de los Larrebe. David (William Holden), de quién Sabrina ha estado siempre enamorada, (de hecho se fue a París para olvidarle), intenta conquistarla en la estación de tren a su llegada, sin darse cuenta de que es Sabrina, la joven que siempre ha vivido en su casa. La invita a montarse en su coche y la lleva a su destino, que es la propia casa de David. Allí descubre su identidad.

Sabrina aprovecha la situación de que David no reconoce su procedencia y su clase social, y de forma voluntaria, actúa como alguien que verdaderamente no es, como Colbert. Aunque en *Sabrina* es lo contrario, porque se hace pasar por una chica de clase social más alta y el personaje de Colbert lo hace al revés.

Por lo tanto, la influencia que ejerce *Sucedió una noche*, no solo en Wilder, si no en la historia de la comedia y más concretamente en la comedia romántica, es fundamental gracias a la utilización de numerosos elementos para la creación de la historia. Es la antesala, tres décadas antes, de la llegada de películas basadas en las aventuras dentro de viajes, las denominadas *road movies*. Y también, Capra, utiliza la suplantación de personalidad como parte de la trama principal, donde la chica se oculta bajo otro estrato social y de esta forma intenta no ser descubierta para alcanzar el objetivo de llegar a la ciudad y vivir la vida que ella desea.

En definitiva son numerosos los elementos en esta película que sirven de influencia para un gran número de autores, y que hacen que nunca pase de moda para el género.

I.3.3. Lubitsch: el "toque" de su maestro

Si Chaplin fue tremendamente influyente en la historia de la comedia, Lubitsch no lo fue menos. Se caracterizaba por dominar la elipsis, el estilo indirecto, los diálogos ingeniosos y chispeantes, creando continuamente en sus historias malentendidos y dobles sentidos que colmaban aún más si cabía el carácter cómico de sus películas. Además sus secuencias estaban dotadas de sugerencias y de alusiones visuales que le daban a la escena una grandeza que hasta día de hoy nadie ha sabido imitar. Es lo que se denomina "el toque Lubitsch". Según palabras de Billy Wilder, él lo definiría de la siguiente manera:

Era el uso elegante de la súper broma. Uno tenía una broma, y con eso bastaba, pero luego había otra broma aún mayor por encima de ella. La broma inesperada. Ése era el toque Lubitsch. Pensar como él es un objetivo que merece la pena. Cuando colaboraba con Lubitsch, él siempre estaba haciendo preguntas. "¿Qué vas a hacer con este elemento de la historia?". "Vamos a buscar una forma distinta de contarla."²²

²² Crowe, Cameron. *Conversaciones con Billy Wilder*. Alianza Editorial. Madrid, 2009, p. 55.

Como se define aquí a Lubitsch y como se comprueba en su cine, siempre busca esa vuelta de tuerca que trata de sorprender al espectador con algo inesperado. En palabras del propio Wilder redefinía el toque de esta forma:

Lubitsch era inalcanzable. Es el rey del método indirecto, donde la mayoría de las cosas importantes suceden tras las puertas cerradas. Él sabía que una película puede mostrar mucho más cuando deja que sea la fantasía del espectador la que vea las cosas.²³

Esta lección de Lubitsch hacia Wilder, se va a hacer patente en la visión de Wilder en su forma de hacer comedia. Los fuera de campo magistrales hacen que el espectador imagine y piense más de lo que ve. Se va a demostrar en el cine de Wilder, cuando intente que el espectador no lo tenga todo hecho y tenga que sumar elementos para encontrar el chiste.

Juan Campos en su obra sobre la comedia en el cine, definiría a Lubitsch de la siguiente manera:

Lubitsch trabajó siempre desde la ironía, la desdramatización, la sugerencia y la gracia para mostrar los vaivenes del corazón, las intrigas amorosas y hasta para profanar lugares sacrosantos como los dormitorios. Lubitsch, afirmaba otro grande del cine, Eric Von Stronheim, "nos muestra primero al monarca en su trono y después en su dormitorio".²⁴

Lubitsch y su toque influyeron a numerosos directores de comedia y sigue ejerciendo influencias, todos ellos ansiando conseguir esa técnica que todavía nadie ha sabido llegar hasta ella.

Pero además del ansiado secreto del toque Lubitsch que tanto intentaron imitar muchos cineastas, este director alemán sirve de influencia en Wilder para la creación de su propio cine con muchos consejos y trucos que Wilder adquiriría y pondría en práctica posteriormente en sus películas. Uno de esos consejos hablaba de la importancia del espectador en la película al que se debía hacer partícipe siempre para que una comedia triunfara y las risas fueran la recompensa para el creador:

Comprendió (Lubitsch) que, si uno dice dos más dos, el público no necesita que le digan que es cuatro. Llega a la conclusión por su cuenta: había que dejar que los espectadores descubrieran la gracia por sí solos. Siempre había alguna insinuación a la hora de plantear las situaciones, y la recompensa era la risa del público que había comprendido lo que quería decir. Lubitsch dijo: "¡Dios mío, cuántas cosas se pueden hacer con la insinuación!". Cambió su vida; fue el comienzo del toque Lubitsch.²⁵

Esta premisa de dejar que el público sumara y de esta forma entender por sí solos el chiste o cualquier propuesta por parte del director, fue una tónica que Wilder utilizaría a lo largo de su filmografía como director, tanto en comedia como en otros

²³ Campos, Juan. Op. Cit., p.191

²⁴ Ídem. p. 191

²⁵ Ídem, pp. 40-41

géneros. Fue uno de los descubrimientos de Lubitsch que sirvieron como herramienta para la realización del cine de Wilder.

Pero dejando a un lado este elemento, nos centraremos en los temas principales de nuestra investigación. También Lubitsch sirvió de influencia fundamental en Wilder en el tema de la suplantación y el disfraz, aunque también fuera una relación recíproca en lo que se refiere al uso de estos elementos, ya que es Wilder, junto a Brackett, el que escribe algunas de las películas de Lubitsch. Ejemplo de ello son: *La octava mujer de barba azul* (*Bluebeard's Eighth Wife*, Ernst Lubitsch, 1938) y *Ninotchka*, (Ernst Lubitsch, 1939) Wilder influye indirectamente en el cine de su maestro incluyendo sus propias herramientas en la historia a través de la pluma.

Wilder recibe influencias directas de Lubitsch cuando escribe para él, ya que el director alemán, a pesar de que no firma como guionista en dichas películas, colabora directamente en la elaboración del libreto, con ideas y sugerencias que desbloquean a los dos escritores. Wilder declara que Lubitsch era un guionista más y que cuando se hallaban inmersos en bloqueos allí aparecía Lubitsch para crear un elemento ingenioso que servía como solución para encauzar la historia. Posteriormente hablaremos sobre una de estas anécdotas en la escritura de *Ninotchka*, que dibujan perfectamente la creatividad del director y que relata el mismo Wilder.

Además de sus colaboraciones como guionista en películas de Lubitsch, Wilder va a recibir grandes aportaciones para elaborar su cine, en otros títulos de Lubitsch. En nuestra investigación abordamos el estudio, además de las dos películas que escribió Wilder para Lubitsch anteriormente mencionadas, de *Ser o no ser*, (*To Be or Not to Be*, Ernst Lubitsch, 1942), un filme del que Wilder rescataría muchos elementos que posteriormente pondría en práctica en su cine.

I.3.3.1. La octava mujer de barba azul

En 1938 se estrena *La octava mujer de barba azul*, bajo la dirección de Ernst Lubitsch y guión de Charles Brackett y Billy Wilder, basada en una obra de teatro de Alfred Savoir. Fue la primera colaboración de Wilder con Lubitsch, una película que no encontró una respuesta muy entusiasta ni del público ni de la crítica pero que con el paso del tiempo se ha demostrado que era una de las grandes películas de Lubitsch con elementos eternamente recordados, como el encuentro entre los personajes interpretados por Gary Cooper y Claudette Colbert del que posteriormente nos ocuparemos. En palabras de Billy Wilder sobre el guión de esta película: *Sí, ese lo hice para Lubitsch. El primero que hicimos Brackett y yo para Lubitsch. Muy divertido. Fue una de las películas menores de Lubitsch, pero para mí fue uno de mis buenos trabajos.*²⁶

La película es una historia de amor entre un millonario que conoce casualmente en una tienda a una hija de un noble venido a menos. A partir de ahí, el millonario que ya ha estado casado

²⁶ Crowe, Cameron. Op. Cit., p.210

siete veces, se enamora de la chica quien acepta el matrimonio. Pero aunque parezca que su objetivo es el mismo que las esposas anteriores, el dinero del millonario, a lo largo de la película vemos que en realidad está enamorada de él, y finalmente tras el distanciamiento entre ellos como matrimonio, acaban por descubrir que en realidad están enamorados y no pueden vivir el uno sin el otro.



Imagen de La octava mujer de Barba Azul (1938), Ernst Lubitsch

La película narra la locura de ambos personajes, la extravagancia desde el comienzo. La escena inicial entre ambos en una tienda de pijamas ya nos hace pensar en una historia regida por estas características, que se va a cerrar con el millonario envuelto en una camisa de fuerzas al borde de la locura, y todo por el amor que realmente profesa a su octava mujer.

La escena del pijama es el encuentro entre los dos protagonistas, el típico "chico conoce chica" o viceversa de toda comedia romántica. Wilder era consciente de este hecho al afrontar el guión, pero debía introducir a dicho mecanismo una forma inusual de conocerse, algo divertido y de calidad que atrapara al público y fuera un encuentro recordado:

Con *La octava mujer de Barba Azul*, había una especie de esqueleto que estaba allí. Sabíamos que había que desarrollar el encuentro, y que la maquinaria iba a estar oculta detrás de escenas de calidad, escenas divertidas. Pero siempre tuvimos claro hacia dónde íbamos. Si no, no tiene sentido. No todas las historias tienen un tercer acto. Nosotros teníamos primer acto, segundo y tercero. Y luego lo íbamos perfeccionando. Desechábamos algunas cosas y añadíamos otras. Pero la historia original, la historia propiamente dicha, permanecía intacta. Sabíamos qué película queríamos hacer. Lo que no sabíamos todavía era cómo íbamos a hacerla²⁷.

²⁷ Ídem, pp. 210-211

Con estas palabras, Wilder confirma que a través de la escritura de esta historia, comienza a percibir la estructura de una película, y más concretamente una comedia romántica. Entiende que en toda comedia de estas características va a existir el momento en el que los dos protagonistas, el chico y la chica, se conozcan y posteriormente se introduzcan en una historia dentro de un esqueleto determinado que debe resolverse al final con el clásico *happy-end*. Pero lo interesante para Wilder es cómo contar esa historia y sobre todo el encuentro entre ambos, que asume que tiene que ser una escena de calidad, divertida y recordada, para así enmascarar ese esqueleto arquetípico en el que se basa la estructura de una comedia.

En este caso, la invención de esa escena en la que los protagonistas son conscientes de que en su mundo existe esa media naranja con la que vivirán una historia de amor diferente, es una escena recordada ya que tanto Wilder como Brackett, trataron de crear algo original que fuera acorde posteriormente con el desarrollo de la comedia. Una comedia basada en una especie de continua locura, para definir el amor y el matrimonio como tal, que se confirma con el desenlace: el millonario que ha perdido la cabeza por la chica, termina junto a ella, en el momento en que parecía que nunca más iban a estar juntos. Elementos comunes de la *screwball comedy*.



Imagen de *La octava mujer de Barba Azul*, Ernst Lubitsch, (1938)

La escena cuando ambos se conocen, se desarrolla en una tienda, donde el rico millonario quiere solo la parte de arriba de un pijama ya que la de abajo no la usa, y solicita comprar solo dicha parte, a lo cual todos los estamentos del negocio se niegan. A pesar de que es un rico millonario, no accede a comprar el pijama entero por principios, y cuando parece que no va a existir un acuerdo entre ambas partes, aparece la chica que compra la parte sobrante de dicho pijama. Ahí comienza el encuentro entre ellos, con innumerables escenas y diálogos ingeniosos, pero dentro de una comedia extravagante en la que ambos personajes se hacen la vida imposible, pero finalmente termina con su unión.

Lubitsch no firmó el guión como era natural en él, pero nuevamente sirvió de influencia en Wilder a la hora de elaborar la historia. Un ejemplo claro de ello, de ese toque, es una de las primeras escenas de la película, donde a Lubitsch se le ocurre una brillante idea para introducir y crear un chiste magistral. En el escaparate de la tienda donde los protagonistas se conocen, hay un cartel en el que se ve escrito: "Se habla francés. Se habla holandés. Se habla italiano. Se habla checo". Y para finalizar, "se habla inglés". Pero para Lubitsch faltaba el chiste y fue él quien añadió la frase: "Se entiende americano". De esta forma una imagen que aportaba simplemente la forma turística de la Costa Azul, se completa además con un chiste. Esa forma de ver las cosas que nadie veía era el toque maestro de Lubitsch, que Wilder intentó imitar creando escenas similares a lo largo de su carrera, gracias a la aportación del denominado "príncipe de la comedia".

A lo largo de esta comedia, el millonario se casa con la chica, pero es en el matrimonio cuando se produce un distanciamiento en el que la chica evita continuamente a su esposo. Para ello, el marido utiliza una obra de Shakespeare como método de reconquista, "La fierecilla domada". Como recogemos anteriormente en palabras de Wilder, habla de Shakespeare como uno de sus "colegas", que le influyó para crear una serie de patrones en sus historias, y con esta mención de la obra del dramaturgo inglés, demuestra que se basa en él para crear personajes y situaciones gracias a la influencia de dicho autor. Con esta obra de Shakespeare, el millonario intenta acercarse a su esposa con mecanismos un tanto arriesgados, y naturalmente no lo consigue porque ella es quien lleva el poder en la relación.

Aún así, continúa esa reconquista enfermiza, pero no solo por parte de él, sino también por parte de ella. La chica emula un falso encuentro con otro hombre para poner celoso al millonario, y ahí es cuando se produce otro de los elementos que escribe Wilder para Lubitsch y que posteriormente se convertirá en una de sus piezas claves para el desarrollo de todas sus comedias: lo que denominamos en nuestra investigación como la suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad. Aquí la chica cambia su personalidad y se hace pasar por una adúltera, una mujer infiel, y todo para que su marido reaccione y de esta forma se dé cuenta de que está enamorado de ella. Evidentemente la escena se tiñe de varios malos entendidos, pero de ella rescatamos ese elemento que será fundamental para Wilder a lo largo de su carrera como director y que ya aparece, nuevamente, en las obras de autores previos muy influyentes para él, eso sí, creado desde su puño y letra.

Por lo tanto, esta película va a ser una de las fundamentales como influencia en el cine posterior de Billy Wilder como director. Él mismo confirma que aunque para Lubitsch fue una película menor, para él fue una de sus mejores trabajos, y de ella aprendió diferentes elementos que posteriormente puso en práctica dentro de su cine.

Con este filme, Wilder va a dominar la escritura de la *screwball comedy* con el uso de sus elementos fundamentales, que posteriormente seguirá utilizando para Hawks o Leisen, y va a

entender la estructura de la comedia romántica siendo consciente de que hay que esconderla mediante diferentes mecanismos para que el espectador no la vea a primera vista, y la forma de hacerlo es creando escenas divertidas, originales o diferentes. Sobre todo el momento en el que los protagonistas de la historia de amor se encuentran por primera vez. La estructura y el enmascaramiento de la misma con este tipo de elementos es una gran lección que Wilder aprende con este filme.

La utilización de sus influencias directas dentro de la propia pantalla, como es el caso de Shakespeare, hace que Wilder con su escritura se nutra de sus maestros de la profesión y los utilice e introduzca como parte de la propia trama. Es una forma de plasmar sus conocimientos y gustos de una manera elegante y utilizando un metalenguaje con distintas representaciones artísticas dentro del cine.

Otra de las lecciones que aprendería en esta película, será ese toque, esa vuelta de tuerca de Lubitsch para crear un chiste donde no lo hay. Wilder toma buena nota de ello y posteriormente en sus filmes como director, encontraremos detalles como el de: "Se entiende americano", pero creados directamente por Wilder.

Y para concluir con el análisis de las influencias de esta película para Wilder, otra de ellas es nuevamente la suplantación de personalidad propia, que ya comienza a utilizar con el personaje interpretado por Claudette Colbert, y que posteriormente va a tratar en sus comedias. Aquí la suplantación dura un par de secuencias, pero en sus películas van a ser una tónica general para enmascarar las personalidades de sus personajes.

I.3.3.2. Ninotchka

Ninotchka es quizá, junto a *Ser o no ser*, la película más conocida de Ernst Lubitsch. *Ninotchka* fue nominada a cuatro Oscar en 1939, de los cuales no cosechó ninguno, debido principalmente a que fue el año en el que *Lo que el viento se llevó*, (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) consiguió diez estatuillas, y ese mismo año también se enfrentaba a *La diligencia*, (*Stagecoach*, John Ford, 1939) y a *El mago de Oz*, (*The Wizard Of Oz*, Victor Fleming, 1939). No obstante *Ninotchka* recibió grandes críticas y sin duda ha sido una de las obras clave en el cine de Lubitsch.

Ninotchka fue escrita nuevamente por Wilder en su segunda y última colaboración para Lubitsch. Además de Wilder, los otros guionistas fueron Brackett y Walter Reisch, basándose en una historia de Melchior Lengyel.

La película es una historia de amor con un tema político como trasfondo, donde tres comisarios comunistas en París son seducidos por el capitalismo, y donde aparece *Ninotchka* (Greta Garbo), otra soviética perteneciente al régimen comunista. Sería, muy seria, pero que también sucumbe, esta vez a León (Melvyn Douglas), y el amor le hace convertirse en una mujer feliz que tiene la capacidad de sonreír. De hecho, la película se promocionó con la frase "Garbo ríe", y eso lo consigue Melvyn Douglas con la interpretación de León, quien conquista a *Ninotchka* hasta que consigue arrancarle una sonrisa para derrumbar el muro que le protege.

Hacemos principal hincapié en la escena donde Ninotchka por fin deja caer ese muro y ríe, porque lo hace a partir de la utilización de elementos de humor visual, más físico, directamente de la tradición del *slapstick*. De nuevo vemos cómo las influencias anteriores del cine de comedia, aparecen continuamente en diferentes autores y las bases del género van a estar presentes siempre.



Imagen de Ninotchka (1939), de Ernst Lubitsch

Además de sucumbir al amor y abrir sus sentimientos como mujer hacia León, Ninotchka también se deja llevar por el régimen capitalista. De nuevo una lección de Lubitsch hacia Wilder y sus compañeros guionistas. Mediante un sutil detalle se entiende la evolución del personaje y toma sentido en el compendio de la historia. Nos referimos al sombrero con el que Ninotchka se encapricha. En palabras del propio Wilder, explica esta anécdota que hace que Lubitsch encuentre la salida a un bloqueo de los escritores y todo tome sentido con un simple sombrero como elemento catalizador de lo que querían mostrar en la gran pantalla:

Billy Wilder: Necesitábamos algo que demostrara, de forma breve y clara, que ella también había caído bajo el hechizo del capitalismo, que también era vulnerable.

Cameron Crowe: Y estaban atascados en ese punto. Y a Lubitsch no le gustaba nada de lo que habían escrito. Entonces, Lubitsch va al baño, sale al cabo de un minuto y dice: "Es el sombrero".

Billy Wilder: "El sombrero". Y nosotros dijimos: "¿Qué sombrero?". Respondió: "¡Incorporamos el sombrero al principio!". Brackett y yo nos miramos: eso era Lubitsch. La historia del sombrero tiene tres actos. Ninotchka lo ve por primera vez en un escaparate cuando entra en el Hotel Ritz con sus tres cómplices bolcheviques. Ese sombrero absolutamente extravagante es para ella

el símbolo del capitalismo. Lo mira con desagrado y dice: "¿Cómo puede sobrevivir una civilización que permite a las mujeres llevar eso en sus cabezas?". Luego, la segunda vez que pasa por delante del sombrero hace un ruido: ch, ch, ch. La tercera vez, está sola, por fin, se ha deshecho de sus compinches bolcheviques, abre un cajón y lo saca. Y se lo pone. Cuando se trabajaba con Lubitsch siempre rondaban ideas así.²⁸



Imagen de Ninotchka, Ernst Lubitsch, (1939)

Nuevamente la maestría de Lubitsch hace que Wilder aprenda una nueva lección. Un detalle, el del sombrero, que puede marcar una película entera, el cambio o la evolución de la personalidad y la ideología de un personaje, en este caso del personaje fundamental de la historia. Con ese sombrero, como bien reflejamos en las palabras de Wilder, entendemos que Ninotchka está sucumbiendo al capitalismo por encima de sus ideales, y todo con la colaboración del amor que siente por León. En el primer acto del sombrero Ninotchka es una comunista reconocida, reconocible y convencida. En el segundo acto del sombrero, sucede lo mismo, pero el detalle de fijarse en él de nuevo hace que éste no pase desapercibido y sea una señal que está ahí, tanto para ella como para el espectador, y el tercer acto del sombrero, cuando lo saca del cajón a escondidas, hace que seamos conscientes que está sucumbiendo al capitalismo y que el amor tiene que ver de forma totalmente directa. De nuevo, la anécdota del sombrero es otra influencia para la forma de hacer cine de Billy Wilder.

Otra de las vertientes que nos interesa de esta película de cara a Wilder como director de comedias, es el trasfondo del tema político, que posteriormente él tratará en películas como *Berlín Occidente* y *Uno, dos, tres*. En ambas películas vamos a notar directamente la influencia de *Ninotchka*.

²⁸ Ídem, pp.55-56

En *Berlín Occidente*, una americana, Phoebe Frost, llega a Berlín con la misma actitud seria, severa e infranqueable como la de Ninotchka, para controlar a los americanos que ayudan a reconstruir un Berlín azotado por la Segunda Guerra Mundial. Pero el amor hacia uno de los militares enviados, John Pringle, hace que sucumba a sus ideales como persona de estas características. Y lo notamos por detalles igual que ocurre con el personaje de Ninotchka, y en este caso con el vestido con el que se atavía para salir en su primera noche con él, saltándose su aspecto en su vestimenta seria. U otros detalles, como su primera visita a lugares nocturnos que primeramente critica con voracidad y que después, cuando accede a ellos junto al hombre al que ama, los disfruta y se olvida de su crítica inicial.

El patrón de *Ninotchka* se repite aquí en la propia historia y también el personaje protagonista, en este caso el de Phoebe Frost interpretado por Jean Arthur. Eso sí, la historia desemboca en un trío amoroso entre ella, John Pringle (John Lund) y Erika (Marlene Dietrich), que tiene como telón de fondo una misión para capturar a uno de los nazis más buscados en la sociedad alemana.

En *Uno, dos, tres*, Wilder toma el tema del comunismo y capitalismo y lo muestra en una de las comedias más divertidas de la historia del cine con unos personajes emblemáticos que llevan el humor gestual y la velocidad de los diálogos a límites insospechados. Aquí, Wilder, trata las dos vertientes de la guerra fría, a través del director de Coca-Cola en Berlín, interpretado por James Cagney (McNamara), que tendrá que cuidar a la hija de uno de sus superiores en su estancia en Berlín. Todo se complica cuando la hija conoce a un comunista, se quiere casar con él, y queda embarazada. La lucha por el puesto deseado por McNamara hará que el propio chico comunista tenga que cambiar sus ideales tan radicales y aunque al principio se niegue a ello, el muchacho acabará sucumbiendo al capitalismo al gozar de un gran puesto en Coca-Cola y una estabilidad que nunca habría imaginado tener.



Imagen de *Ninotchka*, Ernst Lubitsch, (1939)

Wilder trata pues el delicado tema del comunismo y el capitalismo en plena guerra fría con una comedia hilarante, que muestra los ideales de ambas partes y la caída de los mismos por una serie de objetivos y circunstancias en la vida que van más allá de las propias ideologías. Como ocurre exactamente igual con *Ninotchka*.

Para concluir con la influencia de *Ninotchka* en el cine de Wilder, trataremos el tema de la suplantación que también se produce en el filme de Lubitsch. El tema de la suplantación en *Ninotchka* es un tanto complejo, ya que no se produce una suplantación como tal, porque ella no se hace pasar por nadie, ni cambia su personalidad en un momento determinado para suplantarse a ella misma. Ninotchka sufre una evolución por una serie de circunstancias que se cruzan en su vida. La llegada a París y encontrar el amor, hace que las ideologías cerradas se abran en su cabeza y acceda a abrirse al mundo. Eso sí, esto no hace que sus ideales cambien radicalmente, ya que Lubitsch respeta la forma de pensar de Ninotchka, mostrándonosla cuando vuelve a la Unión Soviética y continúa obedientemente cumpliendo con su trabajo para el gobierno y gustosamente, pero aprende que no todo es blanco o negro, si no que puede pensar de una forma determinada sin descartar ciertas utilidades de otras formas de pensar como ocurre en su caso. Lubitsch pues, es respetuoso con el comunismo y no trata de desprestigiarlo, si no que lo muestra como cree él, y respeta a Ninotchka en todo momento.

La suplantación digamos que sería la de la propia Ninotchka consigo misma, es decir, ella es una persona seria, infranqueable emocionalmente, que nunca ríe, y con su llegada a París en otro tipo de régimen conoce a León, que hace que vea otro mundo que no conocía, y por fin ríe.



Imagen de Ninotchka(1939), de Ernst Lubitsch

Ríe y se abre al amor, y ahí descubre que es otra persona diferente, que dentro de ella existe una Ninotchka que se encontraba encerrada por sus circunstancias en la Unión Soviética y que ahora se destapa cuando vive en otras

circunstancias diferentes en París. Es por ello que *Ninotchka* se ha suplantado a sí misma hasta que ha encontrado el amor y la felicidad gracias a León, que ha despertado a otra persona dentro de ella. Entonces podemos concluir, que no existe una suplantación voluntaria y determinada como tal, pero si una suplantación inconsciente por parte de la protagonista que no sabe como es ella misma hasta que no está inmersa en otro tipo de circunstancias que nunca ha vivido.

Wilder puede aprender de *Ninotchka* y de este tema, la construcción del personaje de una forma más compleja y la evolución del mismo a lo largo de la película, siendo una trama principal más, quizá la importante dentro de la película. De esta forma, Wilder aprenderá a crear personajes que evolucionan, que sienten, que se dan cuenta de las circunstancias que les rodean y que son sinceros con ellos mismos, sobre todo cuando descubren el amor. Es el caso por ejemplo de C.C. Baxter en *El Apartamento*. El personaje trata de ascender como sea al último piso, convertirse en un gran jefe prestando su apartamento para que otros jefes lleven allí a sus amantes. Y cuando parece que consigue su propósito definitivo, renuncia a ello, porque no puede fallarse a sí mismo. Ha vivido una historia de amor y ha visto cómo se comporta la gente poniendo en peligro incluso las vidas de otras personas. C.C. Baxter renuncia, es sincero consigo mismo. *Ninotchka* se deja llevar por el amor y por fin ríe, se descubre a sí misma. Es sincera consigo misma. Al igual que ocurre con C.C. Baxter, que cuando consigue su propósito, después de haber sido pisoteado por todos sus jefes accediendo a chantajes, lo único que le queda es la dignidad, y la utiliza para rechazar aquel trabajo conseguido de una forma totalmente inadecuada para una persona como Baxter, que en el fondo percibe que es una buena persona y no querrá convertirse, con su nuevo puesto de trabajo en una persona de aquellas características.

I.3.3.3. Ser o no ser

Esta película es quizá la más conocida de Lubitsch. En su día perdió grandes cantidades económicas, pero que posteriormente, a pesar de ser la más controvertida por tratar temas políticos delicados, se ha convertido en pieza clave de su filmografía.

En plena Segunda Guerra Mundial, 1939, en Varsovia, una compañía de teatro ensaya "Gestapo", una obra que habla sobre los nazis. Mientras tanto, sus actores protagonistas que también son pareja, Joseph y Maria Tura, representan por la noche la obra de Shakespeare, *Hamlet*. De nuevo, la figura de Shakespeare aparece dentro de la gran pantalla, símbolo de la relación directa entre cine y literatura, y sobre todo del gran escritor inglés que toma gran importancia en determinados directores, como el caso de Lubitsch y cómo no, en Wilder.

El profesor Siletsky, un espía al servicio de la Gestapo, está a punto de entregar una lista con el nombre de los colaboradores de la Resistencia. Joseph Tura, intentará evitarlo. Con la ayuda de los actores de su compañía, se hará

pasar por el cruel coronel Erhardt y por Siletsky para entrar en el cuartel general de las SS.

Ser o no ser, a pesar de ser considerada una comedia, que lo es, tiene una mezcla de géneros debido a la temática que se trata en ella. Un tema político y social profundo, en el que el suspense también toma partido en la historia.

Según recoge el libro de N.T.Binh y Christian Viviani, define la película de la siguiente manera:

Si la película, con su traza de farsa política y amorosa, plantea una problemática, es la del deber: el deber del actor de representar bien su papel, de un soldado de hacer bien la guerra, de una mujer de ser fiel a su marido, de un polaco de luchar contra el invasor nazi, pero también al revés, el deber de un actor de saber dónde empieza la vida y dónde acaba el espectáculo, de un soldado de escoger su campo, de una mujer de asumir su feminidad, de un nazi de obedecer ciegamente su doctrina.²⁹

Esta definición es adecuada ya que cada personaje, dentro del contexto inestable y dificultoso de la época en la se narra la historia, busca lograr su objetivo, y la película se dedica a eso, a mostrar a personajes intentando conseguir lo que quieren y deben a toda costa, por encima del peligro que ello conlleva.

Por lo tanto, a pesar de que el hilo conductor sea el género cómico por la forma de contar la historia, el trasfondo político y social, marca el mundo de unos personajes al límite en un contexto tremendamente delicado para cada uno de ellos.

El filme comienza con un Hitler que pasea a sus anchas por las calles de Varsovia en plena ocupación alemana en 1939, ante la mirada atónita de los transeúntes. Según avanza la secuencia, nos daremos cuenta que no es el verdadero Hitler, si no un integrante de la compañía de teatro protagonista de la historia, que se parece tanto a él que prueba a ver si puede suplantar al dictador realizando esa prueba en plena calle. Primera suplantación de personalidad, es decir una suplantación de identidad de una persona existente con la utilización del disfraz, elemento que estamos tratando en nuestra investigación y que sirve para Wilder como referente para la creación de su cine. En este caso no se produce la anagnórisis en los demás personajes, aunque posteriormente, con el desarrollo de la historia se dará el reconocimiento en el espectador del falso Hitler.

Anteriormente hemos analizado la película *El gran dictador*, que en el tema de la suplantación de Hitler coincide con esta, o más bien ésta con la obra de Chaplin ya que *Ser o no ser* es posterior.

²⁹ Binh, N.T. & Viviani, Christian. *Lubitsch*. T&B Editores. Madrid, 2005, p. 168



Imagen de Ser o no ser, Ernst Lubitsch (1942)

Otra de las secuencias iniciales es una escena de la propia compañía que el espectador, al ser al inicio de la película, no sabe que se trata de metalenguaje, una compañía que ensaya una escena de la obra de teatro con personajes disfrazados de nazis. Eso lo descubrimos posteriormente, pero inicialmente Lubitsch, magistralmente, utiliza esa escena de una obra de teatro como propia y directa de la película, como si el comienzo fuese realmente así, una reunión en un despacho nazi. Es la utilización de un lenguaje artístico dentro del propio cinematográfico. Posteriormente se repetirá este metalenguaje, pero el espectador ya sabe que hay una compañía de teatro que representa una obra o ensaya otra.

Y una de las obras que se representan para mostrar el lenguaje del teatro dentro del cine, es *Hamlet*, donde se produce una de las secuencias más brillantes creadas por Lubitsch y que ha pasado a la historia del cine como una de las más famosas por su originalidad. En el momento en que Joseph Tura comienza a recitar el famoso monólogo de "Ser o no ser" de la obra de Shakespeare, un joven apuesto de las primeras filas, abandona la sala, a lo cual el actor queda extrañado ya que es la escena más famosa y esperada de la obra. El actor lo considera un insulto a la obra y a su talento. Pero posteriormente encontramos el por qué de esa acción. Lo hace para reunirse con Maria Tura, la esposa de Joseph, en el camerino ya que llevan una relación platónica y qué mejor momento que ese para encontrarse, cuando Joseph nunca podrá descubrirles juntos.



Imagen de Ser o no ser, Ernst Lubitsch (1942)

Es otro de los toques de Lubitsch, en el que se suceden continuamente escenas cómicas de una calidad y originalidad que hacen que la película sea considerada la comedia más importante de Lubitsch, ya que trata en este tono un tema tan delicado como el del nazismo. Un nazismo al que ridiculiza y denuncia, como hiciera Chaplin con su obra, y donde también existen discursos directos que denuncian la situación de aquel autoritarismo de boca de un personaje, como hiciera Chaplin al final suplantando al *führer*, pero en este caso a través de un judío.

Volviendo al tema central de nuestra investigación, la suplantación y el disfraz y cómo esta película influye en el cine como director de Wilder, debemos detenernos en una de las secuencias más importantes de la película y tremendamente divertidas. Esa escena no es otra en la que Joseph Tura se caracteriza al detalle para hacerse pasar por el profesor espía, Siletsky, suplantando por lo tanto a una persona real. En la escena se suceden malentendidos y confusiones debido a la suplantación de Tura, que en realidad está llevando a cabo su profesión, la de actor, interpretando un papel en la realidad de gran importancia para su futuro y el de los suyos.

La comicidad de la escena parece que está agotada, pero ahí aparece la figura del maestro Lubitsch para, sorprendentemente introducir giros inesperados que dan un nuevo sentido cómico a la escena. Y esto se ejemplifica cuando se encierra a Joseph

Tura disfrazado de profesor Siletsky con el propio profesor Siletsky, ya que han descubierto que uno de los dos es un suplantador y tienen que saber cuál de los dos lo es. Tura entra en el cuarto y el verdadero Siletsky está muerto. Ahí, en compañía del cadáver ideará un método para salir airoso y de esta forma que los nazis creen que el suplantador es el cadáver y que Tura realmente es Siletsky. Encuentra una cuchilla y además tiene una barba postiza. A partir de ahí, parece que no se suceden las vueltas de tuercas sobre quién es el suplantador de los dos cuando entran al cuarto a descubrirlo. Es una sucesión de situaciones geniales que engañan hasta el propio espectador.

Esta secuencia es nuevamente una suplantación de un personaje real con la utilización del disfraz. Wilder tomará nota de esto, y también sobre esas vueltas de tuerca que utiliza Lubitsch para sacar todo el rendimiento posible a una escena que parecía agotada en la que no se podrían encontrar más salidas cómicas, pero que Lubitsch encuentra y demuestra que gracias a su ingenio puede convertir una gran escena cómica en una obra maestra.



Imagen de Ser o no ser, Ernst Lubitsch (1942)

La película quizá más importante de Lubitsch, también sirvió de influencia directa en Wilder, por diferentes motivos. Como hemos visto, por el tema político, como luego tratara en *Berlín Occidente* tras la Segunda Guerra Mundial, hablando como lo hace aquí Lubitsch, del nazismo, en su caso tras lo sucedido

en tras la Guerra y en el de Lubitsch, el precedente antes de que se desarrollase definitivamente.

Otra de las influencias directas va a ser nuevamente el uso de la suplantación de identidad con la utilización del disfraz. Pieza clave de nuestro estudio y que aquí se repite nuevamente para que Wilder tomara buena nota de ello y lo exprimiera en todas sus comedias. Hemos de recordar, que el mismo año de esta película de Lubitsch, Wilder estrenó *El mayor y la menor*, que posteriormente analizaremos y que tiene como base de su trama principal también la suplantación y el disfraz.

Y para concluir con las influencias que recibe Wilder de Lubitsch en lo que se refiere a este filme, debemos recordar lo anteriormente explicado, ese toque, ese ingenio, esa vuelta de tuerca creando nuevas situaciones cómicas donde ya parece que no podían existir. Algo que Wilder también pondrá en práctica en muchas de sus comedias, por ejemplo en *Uno, dos, tres*. También con un tema político como trasfondo y en la que se suceden chistes y más chistes a ritmo vertiginoso y donde parece que cuando se agotan nace uno nuevo, ya sea con ingeniosos diálogos a una velocidad extrema o ya sea con gestos o con ciertas reminiscencias del *slapstick*.

En definitiva, *Ser o no ser*, obra cumbre de Lubitsch, fue una nueva influencia directa del director berlinés hacia su mayor y mejor discípulo, Billy Wilder.

I.3.4. Las comedias románticas de Howard Hawks

Howard Hawks fue uno de los directores que influyera a Billy Wilder para la creación de su obra como cineasta. Ya fuera directamente, con el rodaje de *Bola de fuego* (*Ball of Fire*, Howard Hawks, 1941), escrita por el propio Wilder, o indirectamente, con otras de sus películas de las cuales Wilder pudo aprender ciertas pautas para realizar posteriormente sus historias, y su técnica como realizador.

Hawks fue un director polifacético que trató con diferentes géneros en su filmografía, al igual que lo hiciera Wilder posteriormente. Dirigió cine negro, películas del oeste y por supuesto comedias.

Como recoge Francisco Perales en su libro sobre la biografía de Hawks, *su forma de rodar se basaba en la sencillez de sus imágenes, la simplicidad visual, la falta de adornos en su retórica, así como la carencia de una sofisticada planificación, lo han llevado a ser comparado con Buster Keaton y Charles Chaplin.*³⁰

Esas características como director, van a servir a Wilder de cierta influencia, ya que muchos de estos elementos a la hora de dirigir van a ser comunes entre ambos, como la utilización de cierta simpleza visual o la despreocupación por adornos en su discurso. En películas como *El apartamento*, Wilder prefiere ceñirse al discurso de los personajes por encima de la retórica visual, para así enfatizar el desarrollo dramático de la historia.

³⁰ Perales, Francisco. *Howard Hawks*. Cátedra. Madrid, 2005, p.33

Uno de los subgéneros utilizados por Hawks dentro de la comedia, es el *screwball comedy*, donde los protagonistas son inmaduros, casi infantiles, que desconocen el mundo donde viven y por lo tanto se convierten en frágiles y vulnerables. Solo podrán alcanzar la madurez encontrando a la mujer o al hombre que hará que todo se torne en estabilidad con el triunfo del verdadero amor. Wilder también trabajó en este género, profundizando en él como veremos con el guión de *Bola de fuego*.

Los finales de Hawks en este tipo de comedias, no son plenamente felices, como ocurre también con las de Billy Wilder. A priori la lectura superficial nos deja el buen sabor de boca del *happy-end* clásico, pero más allá de esa superficialidad inicial, existe una lectura que nos hace pensar acerca de las vicisitudes de los protagonistas, cómo han finalizado su historia, que al ahondar en ella no es tan feliz e ideal como se cree en un principio. Ejemplo de ello en el cine de Billy Wilder es nuevamente *El apartamento*, con las diferentes lecturas que se pueden interpretar con aquel final entre Jack Lemmon y Shirley MacLaine únicamente jugando a las cartas en compañía. ¿Realmente son una pareja que podrían enamorarse? ¿Es positivo que Shirley MacLaine se refugie en Lemmon porque es lo único que le queda? Hay muchas interrogantes, pero a priori parece que ha triunfado el amor y la chica corre en busca del chico. Un análisis posterior nos hace pensar que ella posiblemente nunca se enamore de él, y eso puede crear una infelicidad de los protagonistas para siempre.

Otro de final de estas características en Wilder, es el de *Bésame, tonto*. El matrimonio se vuelve a reunir, y con la frase que da nombre a la película, vuelven a recuperar su estabilidad como pareja y parece que seguirán siendo felices para siempre. Pero todo esto puede ser una falacia si nos detenemos a pensar en la relación posterior después de lo ocurrido. Zelda se ha acostado con Dino, el famoso cantante, al igual que su marido lo ha hecho con Polly, la prostituta. Parece que hay un pacto, ambos han sido infieles por una noche y vuelta a la normalidad. Pero no puede ser nunca así, sobre todo con un marido de las características de Orville, un celoso compulsivo que duda de su mujer en todo momento. Si nos paramos a pensar en ello, la relación no puede llegar a buen puerto cuando Orville tiene esa obsesión enfermiza. Siempre dudaría de Zelda y no podría evitar imaginarla con Dino en la cama.

Como veremos al analizar algunas de las películas de Hawks, el director norteamericano fue una influencia directa en Wilder, aunque en propias palabras del director, niega que hubiera una influencia tan directa como lo hiciera Lubitsch:

Cameron Crowe: ¿Ejerció Howard Hawks una influencia significativa en su trabajo como director?

Billy Wilder: No. Hawks era muy bueno en su trabajo. Pero no influyó en mí.

Cameron Crowe: ¿Quién lo hizo?

Billy Wilder: Lubitsch. Durante muchos años, en mi pared colgaba ese letrero: "¿CÓMO LO HARÍA LUBITSCH?". Siempre lo miraba cuando estaba escribiendo un guión o preparando una película. "¿Por qué

camino avanzaría Lubitsch? ¿Cómo daría un aire natural a esto?". Lubitsch fue mi influencia como director.³¹

Wilder posteriormente, acepta que recibió ciertas influencias de Hawks en el rodaje de *Bola de fuego*, aunque lo haga irónicamente, realmente pudo conocer algunos de los elementos utilizados por Hawks a la hora de rodar:

Cameron Crowe: Pero usted observó a Howard Hawks durante el rodaje de *Bola de fuego* y aprendió cosas sobre la economía en el cine. ¿Verdadero o falso?

Billy Wilder: Medio verdad y medio mentira. Escuchaba para aprender a decir "acción", a decir "corten", a decir "a positivar la siete".

Cameron Crowe: Según dicen se colgaba de las vigas para ver el rodaje de la película.

Billy Wilder: Sí, claro, estuve presente todo el tiempo, toda la película. No era una gran película. No me gustó, no obstante conocí a Gary Cooper.³²

Por lo tanto, a pesar de que Wilder niega una influencia directa en Hawks, es cierto que fue uno de los directores de los que tomó algunos elementos para realizar sus películas. Y en lo que se refiere a la suplantación y al disfraz, veremos algunos claros ejemplos de Hawks en Wilder, o viceversa, como es el caso de *La novia era él*, (*I Was a Male War Bride*, Howard Hawks, 1949), película que Hawks rodará en 1949, donde el protagonista se disfraza de mujer para conseguir sus objetivos. Wilder ya había rodado tres comedias, y ya había utilizado el disfraz como trama principal en *El mayor y la menor* en 1942.

Analizaremos dos películas de Hawks, previas a Wilder como director y que pudieron servirle de influencia con técnicas y elementos de la historia. Nos referimos a *La fiera de mi niña*, (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938) y el uso del *screwball* comedy y a *Bola de fuego*, la última película que escribiera Wilder junto a Brackett antes de rodar su primera película como director en solitario.

I.3.4.1. La fiera de mi niña

Esta película de Hawks fue estrenada en el año 1938. Está considerada como una de las comedias clave de Howard Hawks y también de la historia del cine, y más concretamente del subgénero *screwball comedy*, y ha servido de gran influencia para numerosos directores en la historia del cine, y en otras películas a lo largo de la historia de la comedia.

David Huxley (Cary Grant) es un paleontólogo tímido y despistado está a punto de casarse con su anodina secretaria. En un partido de golf con el abogado de una solterona millonaria, potencial mecenas del museo para el que trabaja, Huxley conoce a Susan Vance (Katharine Hepburn), una joven adinerada y caprichosa que hará lo posible para que no culmine ninguno de sus dos proyectos: se dedicará a manipular a Huxley para

³¹ Crowe, Cameron. Op. Cit., p.203

³² Ídem, p.205

seducirlo con un estilo muy peculiar: le abolla el coche, le desgarrar el *smoking*, esconde su ropa, le rompe las gafas y por si fuera poco, lo embauca para que cuide a un joven leopardo llamado "Baby".



Imagen de La fiera de mi niña, Howard Hawks (1938)

Quizá hasta el momento del estreno de la película, ningún hombre había sido tan humillado por una mujer en la gran pantalla. Una mujer que hace cualquier cosa por conquistarle hasta extremos insospechados. Este mismo patrón se va a repetir gracias a la estructura de la *screwball comedy*, y por ejemplo hay homenajes hacia esta película como la de Peter Bogdanovich, *¿Qué me pasa doctor?*, (*What's Up Doc?*, Peter Bogdanovich, 1972), donde los personajes son de las mismas características y la chica trata de conquistar al ordenado, cuadriculado y tímido protagonista con todos los mecanismos cercanos a la locura que se le ocurran.

La locura de la protagonista que hace que cualquier idea sea buena para la conquista del hombre del que se acaba de enamorar, es una tónica en este tipo de comedias, y encontramos muchas semejanzas en una de las películas analizadas con anterioridad dirigida por Lubitsch, *La octava mujer de Barba Azul*, donde los protagonistas hacen cosas sin sentido y tremendamente extravagantes porque pierden la cabeza por amor. Como hemos mencionado al comienzo de este punto, los personajes de este tipo de comedias se comportan de manera inmadura, casi de forma infantil, guiados únicamente por el corazón y extremadamente frágiles dentro de un mundo que es desconocido para ellos y que sólo encontrarán la estabilidad y cierta

madurez al encontrarse con alguien que mediante un amor cercano a la locura les ofrezca esa protección que necesitan.

El personaje de Katharine Hepburn es alocado, vivaz, caprichoso, estresante para el de Cary Grant, un hombre ordenado, con una vida planificada al detalle que no deja escapar cabos sueltos para vivir en esa estabilidad. Pero de repente se encuentra con alguien totalmente opuesto a él y eso le hace desestabilizarse emocionalmente, pero se ha enamorado de esa otra mitad.



Imagen de La fiera de mi niña, Howard Hawks (1938)

Esta pareja tan dispar, nos hace pensar en el más allá del final feliz. Aunque terminen juntos porque triunfe el amor, ¿qué pasará más adelante con dos personas tan diferentes? Parece claro que un futuro estable entre ellos es impensable, otra vez un final feliz con matices, con un trasfondo que tiene que hacernos reflexionar acerca de otros factores que no sean solo el amor.

Algunos de los patrones que se ven en esta película son utilizados por Wilder en *La octava mujer de Barba Azul*, en una pareja también totalmente dispar, pero sobre todo con comportamientos extravagantes por las dos partes. Con *La fiera de mi niña* ocurre lo mismo, en un principio la crítica no fue muy partidaria de la misma, pero el público la recibió con gran acogida debido a que el espectador era lo que solicitaba a los autores en aquel momento, este tipo de comedias. Más adelante la película nunca ha pasado de moda y ha sido considerada una de las mejores comedias de la historia del cine con grandes influencias en la comedia romántica actual.

Para Wilder en lo que se refiere a una influencia directa, más tarde escribiría *Bola de fuego* para Hawks, una comedia de patrones similares.



Imagen de *La fiera de mi niña*, Howard Hawks (1938)

En las comedias dirigidas por Wilder, la influencia de *La fiera de mi niña*, se puede ver en películas como *La mayor y la menor*, en la relación que concluye con final feliz entre Gingers Rogers y Ray Milland. En *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, donde un hombre y una mujer viajan a Italia para reconocer los cadáveres de su padre y de su madre respectivamente, dos personas totalmente opuestas. Él, un empresario, padre de familia, dedicado exclusivamente a los negocios y un tanto cascarrabias de mal humor continuamente. Y ella, una empleada en un negocio de belleza, dulce, simpática, asumiendo que siempre tendrá sobrepeso y con ganas de vivir una historia como lo hizo su madre con el padre de él. Todo hace indicar que nunca podrán tener nada entre ellos, pero esa es la base de este tipo de comedias, los polos opuestos se atraen, y aunque finalmente no dejan sus respectivas vidas por esa relación, terminan manteniendo un pequeño idilio amoroso.

Otro ejemplo de este tipo de comedias en Wilder es *El vals del emperador* (*The Emperor Waltz*, Billy Wilder, 1948), donde un comercial americano llega a Viena para vender un nuevo instrumento que reproduce música y se topa con una muchacha con título nobiliario que tiene relación con el emperador para juntar a su perra con el perro de Francisco José. El choque inicial entre ellos, y algunos otros, hace presagiar que nunca podrían estar juntos, pero eso es lo que quiere el público, que choquen y que finalmente se den cuenta que uno no puede vivir sin el otro, y es lo que ocurre, al final acabarán juntos. También con ese final feliz que da que pensar, como ocurre con Hawks, ya que uno es un comercial y la otra es una mujer con un título nobiliario y como dicen en la película: "tiene una posibilidad entre un millón de ser felices". Ellos acaban juntos y lo intentarán, pero Wilder ya ha dejado claro que es muy difícil que algo así funcione.

En lo que se refiere a la suplantación, podemos encontrar algunos ejemplos en el filme, como la escena en la que Susan

Vance, utiliza otro coche que no es el suyo. En este caso, se produce una suplantación de identidad, ya que utiliza el coche de otra persona y ella es consciente de ello. No lo será su compañero de viaje quién lo descubrirá poco después cuando son perseguidos. De nuevo se utiliza el mecanismo de ocultación para un fin propio, el hecho de evitar una multa y salir de allí con "Baby".

La fiera de mi niña, sirve de influencia en Billy Wilder en alguna de sus comedias como hemos comprobado aunque no sirva como patrón general de todas ellas sí aparece esporádicamente el tema que refleja el famoso filme de Howard Hawks.

I.3.4.2. Bola de fuego

Bola de fuego se estrenó en 1941 y fue escrita por Billy Wilder y Charles Brackett y dirigida por el propio Howard Hawks. Fue la última película que ambos escribieron para otro director que no fuera Billy Wilder.

La historia era una idea original de Wilder que comenzara a escribir en Alemania, antes de aterrizar en Hollywood, y está basado en "Blancanieves y los siete enanitos", lo que cambia aquí es que los enanitos son profesores que dominan cada uno una materia determinada para escribir una gran enciclopedia universal y también cambia el hecho de que la Blancanieves, Barbara Stanwyck, se enamora de uno de los profesores, en este caso el profesor interpretado por Gary Cooper.



Imagen de Bola de fuego, Howard Hawks (1941)

Como comprobamos, la escritura del guión de Wilder, tiene relación directa con la literatura, otra de las fuentes de inspiración que aparecen en Wilder. De nuevo recurre a la

literatura clásica como influencia para crear sus historias, utilizando patrones que ya se han usado anteriormente en otras disciplinas. En *La octava mujer de barba azul*, vemos como hace referencia a la obra de Shakespeare, y ahora a este cuento clásico. Por lo tanto, Wilder busca ciertos orígenes de sus historias en la literatura universal, introduciendo diferentes patrones de obras literarias dentro de su cine.

A pesar de que la película también tuviera una buena acogida y sea una de los filmes clave para Wilder lleno de elementos que posteriormente utilizará en sus comedias como director, Wilder nunca estuvo satisfecho con esta película la cual consideró incluso una "tontería" como declara con sus propias palabras.

Cameron Crowe: ¿No le satisfizo el resultado final de *Bola de fuego*?

Billy Wilder: No...No está mal. Era mucho mejor cuando estaba reciente, cuando era nuevo, cuando estaba en Alemania. Allí había podido profundizar un poco en los diversos temas que preocupaban a la gente. Los profesores trabajan juntos, es una tontería que vivan bajo el mismo techo, cada uno escribe su parte, historia o geografía. Era todo una tontería, y había mucha desidia. No sé, no me gustó. No me pareció muy buena. Pero la escribí en Alemania y se la vendí aquí a Goldwyn.³³

A pesar de que Wilder no sintiera una especial devoción por esta película y de su trabajo como guionista, en ella podemos apreciar influencias directas en muchas de sus comedias como director, pero sobre todo una de ellas, quizá la más importante de su carrera a nivel internacional: *Con faldas y a lo loco*.

Muchas de las ideas que se tratan en *Bola de fuego* van a servir posteriormente, ya sea consciente o inconscientemente para que se traslade a la historia que tiene como protagonistas a Jack Lemmon, Tony Curtis y Marilyn Monroe. Encontramos varios puntos de unión entre ambas comedias.

En primer lugar, *Bola de fuego*, es una comedia en la que la protagonista está relacionada con un gángster y su banda, y los profesores tendrán que enfrentarse a ellos para salvar a la chica y al amor por añadidura. Al igual que ocurre en *Con faldas y a lo loco*, cuando Lemmon y Curtis tienen que huir de los gángsters al descubrir el asesinato de la matanza de San Valentín, que curiosamente también se menciona en *Bola de fuego*. Las dos películas giran en torno a la huída de los mafiosos y su enfrentamiento a ellos, pero siempre los gángsters como telón de fondo y amenaza hacia los protagonistas. Ambas comedias son una mezcla de otro de los géneros, el cine negro.

Existen otras similitudes o influencias de ambas películas. Por ejemplo, la orquesta y la canción que canta Barbara Stanwyck, será una escena similar a la de Marilyn Monroe en *Con faldas y a lo loco*, con Lemmon y Curtis disfrazados de mujer formando parte de la orquesta que toca. Y no sólo la escena, si no el nombre de las protagonistas. Barbara Stanwyck es SugarPuss

³³ Crowe, Cameron. Op. cit., pp. 205-206

y Marilyn Monroe es Sugar Kane, quizá de ahí tomaría el nombre Wilder, en una especie de homenaje a sí mismo.

Y si existen similitudes entre ambas películas o influencias directas, también existen elementos en *Bola de fuego* que se trasladan a nuestro tema principal de la investigación.

En el caso de la suplantación, existe la suplantación propia cuando SugarPuss oculta que es una mujer comprometida al enmascarar su relación con el jefe de los mafiosos, Joe, y éste realiza otra suplantación, esta vez de identidad de alguien que existe, el padre de SugarPuss.



Imagen de Bola de fuego, Howard Hawks (1941)

Por lo tanto aparecen tanto la suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad como la suplantación de identidad, que posteriormente, con el desarrollo del filme, se descubrirá que ambos entramados para ocultar la verdadera personalidad, son falsos.

Y además de todas estas aportaciones mencionadas de *Bola de fuego* en Billy Wilder como director, retomamos el tema del *screwball comedy*, donde la película también tiene elementos que la definen como tal, y donde encontramos similitudes con *La fiera de mi niña*, con un profesor acompañado de sus compañeros, en un mundo que aunque tratan de describir en una enciclopedia no conocen en absoluto. De ahí que el personaje de Cooper rescate gente normal de la calle para conocer el lenguaje común, pero en un mundo que no conocen y al relacionarse con personas que lo componen, se sienten frágiles y en peligro, y solo el amor y la conquista de SugarPuss, les hace enfrentarse a él y ser valientes.



Imagen de Bola de fuego, Howard Hawks (1941)

De nuevo el amor, y el final feliz en el que ambos se casarán y terminarán juntos. De nuevo un *happy-end* que si es interpretado minuciosamente evaluando ambos componentes de la pareja, quizá no tenga demasiado futuro.

Una comedia extravagante, disparatada, llena de elementos estructurales del *screwball comedy* y con el *happy-end* clásico, pero característico tanto de Hawks como de Wilder.

I.3.5. Mitchell Leisen: el impulsor indirecto

Mitchell Leisen fue otro de los directores que ejercieron gran influencia en Billy Wilder por diferentes motivos. Junto a su guionista colaborador, Charles Brackett, escribieron para Leisen tres películas, *Medianoche*, en 1939, *Arise my Love*, (Mitchel Leisen, 1940), y *Si no amaneciera* (*Hold Back the Dawn*, Mitchell Leisen, 1941).

A pesar de trabajar para él, la influencia en Wilder no significó una enseñanza directa y una serie de consejos y elementos que el futuro director pudiera utilizar para la realización de sus películas. El impulso que ejerció Leisen en Wilder fue más bien indirecto, pero le sirvió a Wilder como punto de inflexión.

La realización de los guiones de Wilder en la gran pantalla para otros directores, le hicieron que se diera cuenta que las historias que creaba sobre el papel no se plasmaban adecuadamente en la pantalla por parte de los realizadores, y más concretamente en el caso de Leisen. Creía que de sus

historias se podía sacar mucho más partido y por eso asumió la responsabilidad de dirigir sus propios textos. De esta forma, la no conformidad plena del uso de sus guiones por parte de Leisen hizo que Wilder intentara dirigir por sí mismo las historias. Este, como denominamos, impulso indirecto, no solo ocurrió en Wilder, sino que también se produjo en Preston Sturges con Leisen como detonante para que éste también asumiera el rol de director de sus propias historias.

Wilder no soportaba que Leisen ejerciera tanto poder en sus guiones, cambiando en el rodaje muchos elementos fundamentales de la propia historia, que hacían que Wilder cada vez más, tuviera la sensación de que él podía sacar mucho más partido a sus historias sin eliminar elementos que para él eran fundamentales y que para algunos directores eran simplemente superfluos.

Una de las anécdotas que reflejan estos cambios y este poder por parte tanto del director, como incluso por actores de gran nombre, ocurrió en un rodaje con Leisen, en la última película que Wilder escribiera antes de rodar *El mayor y la menor*, nos referimos a *Si no amaneciera*. En la película existía una escena sobre el papel donde el héroe- que es un gigoló-, Charles Boyer, está tendido en el Hotel Esperanza, un sucio local al otro lado de la frontera. Se situaba en el primer tercio de la película, cuando está en México sin poder moverse. No tiene los papeles para entrar en Estados Unidos, pero le gustaría poder hacerlo.

Wilder cuenta el suceso con Boyer y la resolución de Leisen ante aquella circunstancia:

Está tendido (el personaje de Boyer) en la cama, todo vestido, y hay una cucaracha que trepa por la pared, que pretende llegar al espejo roto y sucio. Y Boyer debía imitar a un guardia fronterizo, con un bastón en la mano, y decirle a la cucaracha (Con tono oficial): "Eh, ¿dónde va? ¿Qué hace? ¿Tiene visado? ¿Qué? ¿No tiene visado? ¿Cómo puede viajar sin pasaporte? ¡No puede!" Pasamos junto a una mesa en la que el señor Boyer comía: "Hola Charles, ¿cómo está?". "¿Qué tal chicos?". "¿Qué rueda hoy?". "Estamos rodando la escena de la cucaracha". "Ah, sí, es buena, ¿verdad?". Él dice: "La hemos cambiado un poco". "¿Qué quiere decir eso de que la han cambiado?". Responde: "La cambiamos porque es una idiotez, ¿para qué voy a hablarle a una cucaracha si ella no puede responderme?". Le explico: "Es verdad, es verdad, pero, aun así, nos gustaría que lo hiciera". "No, no, no- termina Boyer- hablamos de ello y he convencido al señor Leisen, no estoy dispuesto a hablar con una cucaracha". Así que se quedó en nada. La escena se quedó en nada.

Estábamos en nuestro despacho escribiendo el final de la película, las diez últimas páginas. Me vuelvo hacia Brackett y le digo: "¡Si ese hijo de puta no habla con la cucaracha, no va a hablar con nadie! ¡Tacha su diálogo!" Ganamos, por así decir. Deberíamos haber logrado que se filmara todo el guión."³⁴

Con el ejemplo de la anécdota de la cucaracha, se demuestra el hecho de que los guionistas en realidad, en casos como los de Leisen como director, carecían de voz y voto, en una escena tan importante como ésta que reflejaba el trasfondo de la historia, con una metáfora como la de la cucaracha. Como decíamos, hasta

³⁴ Crowe, Cameron. Op. Cit., pp. 30-31

la estrella de la película, en este caso Charles Boyer, tenía mayor poder de decisión en la historia que los propios guionistas, como queda demostrado con las palabras de Wilder en primera persona.

Aquel impulso indirecto al que nos referíamos se demuestra también en palabras de Wilder, que confirma que Leisen le llevó a dirigir sus propias ideas para que no fuesen mal utilizadas:

Mitchell Leisen. Él no me apoyaba tanto. Como director, no estaba mal. Uno podía llegar a viejo escribiendo películas para Leisen. Pero eso significaba no tener ningún orgullo, que no te importara el hecho de que otro estaba rodando tu material. Sin el derecho a decir que no. En Broadway, sí. El escritor se sienta allí y es el rey. Pero en el cine, todavía no.³⁵

Por lo tanto, fue Leisen el punto de inflexión que hizo que Wilder diera el paso definitivo para dirigir filmes. Gracias a la influencia de su maestro Lubitsch y otras influencias que hemos repasado con anterioridad, Wilder asumió la dirección de sus guiones, con un resultado magnífico en los distintos géneros en los que se desenvolvió.

I.3.5.1. Medianoche

Pero volviendo a la aportación de Leisen como referencia en Wilder, escribió para él las tres películas antes mencionadas. Pero va a ser con *Medianoche*, donde podremos ver la pluma de Wilder enormemente reflejada en la gran pantalla. Según declara el director vienés, *Medianoche* fue la mejor película de Leisen, y la mejor aportación que realizó para éste. Y en ella, según Wilder, Leisen sí que respetaría enteramente el guión escrito por ambos guionistas. El resultado fue una *screwball comedy* de gran éxito que sigue sirviendo como referencia del subgénero.

Como hemos relatado con anterioridad, Wilder escribe exitosos guiones de este tipo de género dentro de la comedia, la *screwball comedy*, como el caso de *Bola de fuego* y *La octava mujer de Barba Azul*, para Howard Hawks, y repite su éxito y su eficacia en el subgénero con *Medianoche*, protagonizada por una experta en este tipo de historias, Claudette Colbert, actriz principal en *La octava mujer de Barba Azul* y *Sucedió una noche*, que se consagra como una de las mejores actrices del género cómico que sabe captar a la perfección los elementos y el sentido de la *screwball comedy*.

La película trata sobre una chica americana, Eve, (Colbert), perdida en París sin un centavo y sin trabajo, que a su llegada se hace amiga de un gentil taxista quien trata de ayudarla. Eve finalmente abandona al taxista y rechaza su ayuda quizá por miedo a enamorarse de él. Casualmente la noche de su llegada y sin tener a donde ir, encuentra una fiesta de la alta sociedad y se cuela en ella, haciéndose pasar por una baronesa de Hungría. A partir de ahí correrá todo tipo de aventuras y situaciones extravagantes, en las que se desenvolverá dentro de

³⁵ Ídem, pp. 292-293

la alta sociedad y será rescatada por el taxista que la busca sin cesar, ya que se ha enamorado de ella. Y como en toda *screwball comedy*, el amor entre ellos triunfará, con la moraleja de la crítica de la alta sociedad, y el éxito del amor sobre el dinero.

El detonante de la historia está basado en una chica que no tiene ni empleo ni dinero, que se relaciona directamente con la premisa de la primera película de Wilder como director, *El mayor y la menor*, donde ocurre algo parecido. En ese caso, la chica, harta de empleos que no le satisfacen, decide romper con su vida y volver a su ciudad natal con su madre, pero para la vuelta no tiene el dinero suficiente para comprar el billete correspondiente. De nuevo un punto de partida con una chica sin empleo y sin prácticamente dinero. Las dos historias escritas por Wilder.



Imagen de *Medianoche* (1939), de Mitchell Leisen

Algo reseñable del comienzo de la película cuando Eve, el personaje de Colbert, se encuentra en dicha situación, es la manera de describir al personaje con pocas frases, que rápidamente nos hacen ver quién es la protagonista de la historia. Entendemos por qué la chica lleva puesto un traje de noche, porque ha perdido todo su dinero en un casino de Montecarlo, y en realidad estamos ante una muchacha sin dinero, sin oficio, y sólo con la perspectiva de encontrar un trabajo para mantenerse en una nueva ciudad.

Pero lo que verdaderamente nos interesa de *Midnight* para nuestro estudio, además de confirmar a Wilder como un claro maestro de guión en el género de la *screwball comedy*, es el tema de la suplantación en la película, que sirve como preludio del futuro cine de comedia de Wilder. Además, este enmascaramiento se produce prácticamente de principio a fin en la película, siendo clave para la trama principal de la historia.

Se producen varias suplantaciones de personalidad. En primer lugar, Eve se cuela en la fiesta y se hace pasar por la baronesa Czerny, nombre que idea directamente del taxista con el

que ha pasado la noche antes de llegar a dicha fiesta. Mantendrá su falsa identidad con la creación de un personaje que no existe, y lo llevará hasta extremos insospechados. También porque uno de los invitados a la fiesta, que se percata del engaño, colaborará con la chica para que no sea descubierta, con el interés de que ésta conquiste a Jacques, el amante de su mujer, y así continuar con su pareja eliminando de su vida a Jacques.

Eve se encuentra hospedada en el Ritz, gentileza de este caballero, y hay planos del hotel que tienen semejanza directa con *Ninotchka*. El hall es prácticamente igual y la puerta giratoria también. Otra película también escrita por Wilder.

La historia se va complicando, ya que Eve es invitada a un fin de semana en Versalles, donde tiene que conquistar a Jacques. Pero allí aparece el taxista, en busca de conquistarla a ella, haciéndose pasar por el barón Czerni. De nuevo la invención de un personaje.



Imagen de Medianoche (1939), de Mitchell Leisen

Ambos, barón y baronesa, realizan la invención y la continua suplantación con disfraz, ya que Eve recibe dinero para comprar toda la ropa que quiera, y digamos que nunca ha vestido ropa tan cara, se puede considerar como disfraz. Al igual que el taxista interpretado por Don Ameche, que va ataviado con un esmoquin para la ocasión. Por lo tanto utiliza un tipo de ropa determinado para hacerse pasar por un barón.

Pero aquí no acaba la suplantación en la película. El noble que utiliza a Eve para conquistar a Jacques y así mantener a su esposa a su lado, se hace pasar por teléfono por la hija de los Czerny, hablando con voz de niña, por lo tanto, otra invención de un personaje inexistente sumando el elemento de la utilización de la voz para la creación.

Esas son las tres invenciones de personajes, a las que podríamos sumar la suplantación interna de la propia Eve, que no quiere reconocer que está enamorada del taxista, y prefiere vivir de otra forma engañándose a sí misma, sin ser lo que es ella. Este hecho es muy subjetivo de análisis como para considerarlo un enmascaramiento de la propia personalidad, pero

bien es cierto que Eve lucha contra corriente de sus propios sentimientos que no quiere exponer o reconocer.

Para completar nuestro estudio de *Midnight*, influencia directa en la temática de nuestra investigación, concluiremos con la utilización de la anagnórisis de forma muy curiosa en esta película.

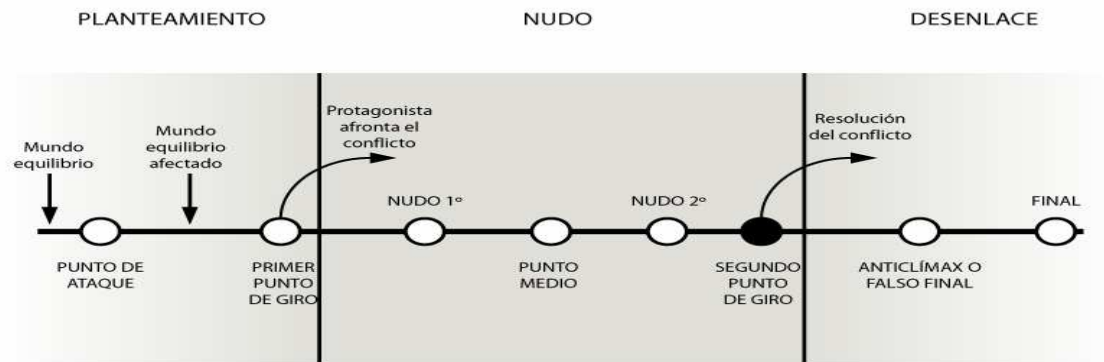


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Cerca del final, en el segundo punto de giro de la historia, el personaje del taxista irrumpe en el desayuno de los nobles, donde se haya también Eve, y decide contar toda la verdad y desenmascararse tanto a él como a Eve. Pero previamente Eve había contado a todos que su marido, el supuesto barón Czerny, estaba loco y que se inventaba muchas historias. Por lo tanto, ante la declaración del taxista, y que en cualquier filme se produciría la anagnórisis de otros personajes al descubrir la verdad después de las mencionadas suplantaciones, todos los nobles le toman por loco y no le creen, de forma que, paradójicamente, no se produce la anagnórisis ya que no le creen, aunque implícitamente se haya puesto sobre la mesa toda la verdad y la consecución tendría que haber sido dicha anagnórisis. El hecho previo de que Eve contara que su supuesto marido inventaba historias, desmorona todo el entramado que nos llevaría a la caída del velo por parte de los nobles y el desenmascaramiento de Eve como la baronesa Czerny. Por lo tanto, no se produce anagnórisis, aunque es curiosa la utilización explícita del elemento que lleva a ella sin que termine de producirse.

La película llevará el engaño y el enmascaramiento hasta extremos insospechados, agrandando la mentira hasta que la propia pareja va a juicio para divorciarse de un matrimonio que nunca existió. Aunque el juicio es el anticlímax, donde parece que definitivamente se separarán el uno del otro, la película se cierra con ellos dos juntos, con el amor como elemento triunfante y con la crítica de la alta sociedad y sus falsas relaciones internas en entredicho.

I.3.6. Preston Sturges: la suplantación como base de la historia

Preston Sturges, coincidiendo con Wilder, cree que los directores no exprimen el máximo potencial de sus guiones, por lo cual decide dirigirlos él mismo. Es en 1939, cuando ofrece su guión *The Great McGinty*, (Preston Sturges, 1940)³⁶, por tan solo un dólar a Paramount a cambio de dirigir dicha película. Fue un éxito y el propio Sturges declaró que le llevó ocho años llegar a lo que quería, y que si no se quedaba sin ideas se divertirían con su trabajo. Dijo que había películas maravillosas por hacer, y si Dios quería, él iba a hacer algunas de ellas.

Sturges fue el primer guionista en Hollywood que se convirtió en director, por las mismas razones que Wilder, creía que los directores no sacaban el máximo partido a sus historias, incluso las destrozaban con su forma de dirigir. En palabras de Wilder, comenta lo excepcional que le parece su obra:

Cameron Crowe: ¿Qué le parece la obra de Sturges?

Billy Wilder: Oh, magnífica. Fue el primer guionista que se hizo director. Luego lo dejó, creó una compañía con Howard Hughes, enfrente de Paramount. Después no sé, nunca hizo nada que tuviera sentido.³⁷

Fue Leisen, ya fuera directa o indirectamente, quien motivó la decisión de convertirse en directores de sus propias películas, tanto en el caso de Sturges como en el de Wilder, ante la necesidad de dirigir las propias historias de cada uno de ellos desde su propia perspectiva que creían más acertada.

Para Wilder, Sturges, como ya hemos recogido anteriormente, fue un director magnífico sobre todo en su época con Paramount, y como afirma en las siguientes declaraciones, fue uno de sus máximos rivales de la comedia en los años cuarenta:

Cameron Crowe: De modo que no tenía la sensación de competir con Sturges.

Billy Wilder: Bueno, éramos competitivos, sí. Cuando trabajaba era superior a mí. Sus obras eran muy populares, pero también tenían calidad.³⁸

En otro momento de la conversación entre Cameron Crowe y Wilder, el director vienés hace un repaso sobre sus máximos rivales de su época, sobre todo en sus comienzos:

Cameron Crowe: Billy, ¿quiénes eran sus rivales en los años cuarenta o cincuenta?

Billy Wilder: Preston Sturges, que fue el primer guionista que se liberó y se hizo director. Joe Mankiewicz. Luego Norman Krasna, que hacía comedias. Luego Claude Binyon.³⁹

Para Wilder, la figura de Sturges sirvió de referencia, ya que fue el primero que dio el paso que posteriormente tomaron otros como John Houston y el propio Wilder al dirigir sus

³⁶ *El gran McGinty* es el título de la edición en video en España, pero no se estrenó.

³⁷ Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 201

³⁸ Ídem, p. 328

³⁹ Ídem, p. 308

propias historias. Y como declara el propio Wilder le tiene como un guionista y director magnífico que incluso sitúa encima de él mismo. Un rival en los años cuarenta, ya que a comienzos de los cincuenta, Sturges no sabe administrar su éxito y su creatividad y va a ser superado cinematográficamente por un Wilder que crea de forma prolífica y de gran calidad con comedias y con otros títulos de otros géneros de gran repercusión en la crítica y el público.

No obstante, Sturges va a marcar una época en la comedia de los años cuarenta, dejando algunos filmes que van a ser claves para el desarrollo de la comedia en la historia del cine, como el caso de la película que vamos a analizar y que repercutirá directamente en Wilder.

I.3.6.1. Los viajes de Sullivan

El director de cine John L. Sullivan sueña con rodar una película que aborde el sufrimiento de los menesterosos, así que convence a los ejecutivos del estudio de que le permitan recorrer el país disfrazado de vagabundo. Después de trabajar como peón para una viuda que tiene pensado para él algo más que cortar leña, se escabulle de casa de ésta por la noche, pero el camión que le recoge le lleva de vuelta a Hollywood. Frustrado por su fracaso, Sullivan entra en una cafetería y conoce a una actriz rubia, que decide vestirse de hombre y unirse a él en el experimento, viviendo como auténticos vagabundos.

La película continúa con el experimento entre ambos, que finaliza con los encargados de la productora, quienes devuelven al director a la realidad con la experiencia personal que le puede ayudar a dirigir su nueva película. Pero la historia da un giro cuando Sullivan es abordado por un ladrón que le roba y le cambia la ropa. Éste queda inconsciente y cuando vuelve en sí es detenido y enviado a prisión, dándole los medios por muerto al verdadero Sullivan. Allí pasará una temporada en pésimas condiciones, y será de verdad cuando se inmiscuya en la clase social que le ayudará a encontrar su propósito, conocerlo verdaderamente sin ser superficial, ya que tendrá que ser uno de ellos. Allí descubrirá lo que realmente alegra a las personas, la comedia y la risa como elemento liberador entre todo tipo de personas. Algo que va a servir como elemento común sin distinguir a nadie ya sea por su raza, sexo, clase, religión. La risa es una característica común a todos y es lo que aprende Sullivan que debe buscar en el espectador, hacerles reír. Así el público podrá olvidarse en ese espacio de tiempo de sus problemas.

Con aquella lección aprendida, logra volver a su anterior vida, ante la sorpresa de todos que le daban por muerto, y de nuevo comenzará a vivir en su ambiente, pero con su experiencia como telón de fondo que le ha hecho evolucionar como persona y rescatar valores que o había perdido o ni siquiera conocía.



Imagen de Los viajes de Sullivan, Preston Sturges (1941)

Sin duda la película tiene como base principal en su historia la suplantación, que es la piedra angular de la misma. Un enmascaramiento de la propia personalidad, que hace que el protagonista, decida voluntariamente acceder a otro tipo de sociedad que no conoce y de esta forma tener información de primera mano para realizar la película que quiere de una forma totalmente veraz.

Una de las secuencias magistrales es cuando Sullivan decide llevar a cabo el experimento y frente al espejo comienza a probarse ropas para crear su disfraz como vagabundo. La comedia se produce cuando el mayordomo le va seleccionando diferentes prendas para parecer cada vez más pobre. Es una paradoja, vestirse de mendigo con un mayordomo que colabora con él.



Imagen de Los viajes de Sullivan, Preston Sturges (1941)

La mezcla de la clase alta para crear un personaje de clase baja. Porque en realidad entramos en debate, ya que Sullivan enmascara su propia personalidad al hacerse pasar por un mendigo, cosa que él no es, además de utilizar el disfraz para su objetivo. Pero realmente también tenemos que pensar si aquella acción es la invención de un personaje, que también se puede considerar como tal.

La historia que gira en torno a la suplantación del director y posteriormente la colaboración de la actriz que también accede a dicho experimento vistiéndose de vagabundo, hace que sirva como influencia directa en Wilder, que en su filmografía realizará comedias con la suplantación y la utilización del disfraz, no sólo en secuencias o tramas secundarias determinadas, sino como elemento clave para la consecución de la historia. Ejemplo de ello son varias de sus comedias, como *El mayor y la menor*, *Con faldas y a lo loco* o *Irma la dulce*.

Además de la temática principal, fundamental para nuestra investigación, existen elementos de comedia romántica, algunos de *screwball comedy* y ciertos detalles que se adelantan también a las *road movies*, con el viaje entre Sullivan y la actriz que pasan por diferentes obstáculos y aventuras.



Imagen de Los viajes de Sullivan, Preston Sturges (1941)

Elementos como un romance que también tiene trabas entre ambos porque Sullivan tiene esposa. Personaje, esta vez no el de la chica, sino el del hombre, algo alocado buscando llevar a cabo su experimento. Este contagia inmediatamente a la chica que se embarca en el proyecto de Sullivan. Ambos vivirán una

historia singular y diferente que les harán darse cuenta de cuáles son los valores importantes de la vida. Y sobre todo para Sullivan, cuando descubre con quién convive, su esposa, que cuando él se supone que ha muerto parece no estar demasiado afectada.

La moraleja es otro elemento de la *screwball comedy* donde prevalecen los valores éticos primordiales frente al elemento económico y al afán del mismo por parte de las clases altas, y más concretamente la risa, la base fundamental del comportamiento humano para superar o airear sus problemas.

Para concluir, no debemos pasar por alto el metalenguaje que se produce con el mundo del cine dentro de la propia película. Un director, unos productores, una actriz y la risa que se refleja a través del proyector que muestra una película de cine animado y tras la reacción del público con sus carcajadas, sabemos cuáles son sus prioridades y gustos.

Algo que también utiliza Wilder en alguna de sus obras, pero no concretamente en una comedia, sino en un drama como *El crepúsculo de los dioses*, que a pesar de ello también cuenta con pinceladas cómicas como la imitación de Chaplin por parte de Norma Desmond, que interpreta Gloria Swanson o la curiosa escena de la muerte del mono. Metalenguaje en una película basada en la caída de una estrella del cine mudo de los grandes estudios, un guionista en apuros y sin trabajo y el engranaje de las grandes productoras que olvidan a las estrellas que un día les consiguieran grandes beneficios.

Por lo tanto, otro elemento que sirve a Wilder para una de sus películas, aunque no la consideremos dentro del género de la comedia.

II. CONTEMPORÁNEOS DE BILLY WILDER EN EL CINE DE COMEDIA

Tras haber tomado la decisión de dirigir sus propios guiones con su primera comedia, *El mayor y la menor* en 1942, Billy Wilder emprendió una larga carrera como director tanto de cine de comedia como de otros géneros. Su carrera en este ámbito duró desde su primera aparición con esta película protagonizada por Ginger Rogers, hasta 1981, con su último filme, también una comedia, *Aquí un amigo* (*Buddy, Buddy*, Billy Wilder, 1981), protagonizada por la famosa pareja cinematográfica, Jack Lemmon y Walter Mathau, con quienes también contaría en *En bandeja de plata* (*The Fortune Cookie*, Billy Wilder 1966). Una trayectoria de prácticamente cuarenta años, a los que hay que sumar sus años previos como guionista de Hollywood, que hemos comprobado con el anterior punto, donde recibió influencias directas de realizadores como Hawks, Leisen o de una manera más explícita como Lubitsch, que tras la irrupción de Wilder como director pasaron de ser una influencia a contemporáneos de su época.

Los años 40 los comparte con otros directores como analizamos con anterioridad, como Capra o Sturges y además, en sus años de apogeo, sobre todo los cincuenta y parte de los sesenta, va a compartir su filmografía en la historia de la comedia con otros directores, actores de suma importancia o corrientes determinadas de comedia que van a hacer a Wilder parte determinante de la historia del cine junto a ellos, y que a continuación pasaremos a conocer para situar a Wilder dentro de su tiempo, esta vez como director.

No podremos ocuparnos de todos sus coetáneos de manera explícita, pero sí realizaremos un recorrido con las figuras más importantes de la comedia, coincidiendo con la carrera de Wilder como director de este género.

II.1. La identificación del actor con la creación del personaje: Jacques Tati y Jerry Lewis

Para comenzar con los contemporáneos de Billy Wilder, hemos elegido a dos grandes creadores, como es el caso del director y actor francés, Jacques Tati y el actor norteamericano Jerry Lewis, que también fuera director, guionista y productor en muchas de sus películas.

Tanto Tati como Lewis van a ser piezas fundamentales en el mundo de la comedia en el cine desde la década de los cincuenta, hasta los años setenta donde comienzan a perder protagonismo dentro del género.

Jacques Tati toma influencias directas del cine mudo y del humor gestual, y todo sin el rechazo del sonido, aprovechando los ruidos como otra de las bases de sus gags cómicos.

Tati procede del *music-hall*, donde había producido y actuado en varias obras, pero finalmente se da a conocer con dos películas que dirige e interpreta él mismo: *Día de fiesta*, (*Jour de fête*, Jacques Tati, 1949), y *Las vacaciones del señor Hulot*, (*Les vacances de Monsieur Hulot*, Jacques Tati, 1953). La crítica del hombre moderno dentro del mundo material, hará que Tati vuelva a la crítica de la civilización urbana con *Mí tío*, (*Mon oncle*, Jacques Tati, 1958), ganadora del Oscar a la mejor película extranjera, o con películas como *Playtime* (Jacques Tati, 1967).

Por su parte, Jerry Lewis es uno de los cómicos más conocidos tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo. Lewis devolvió al mundo del cine la figura del clown que habían representado grandes maestros del cine como Charles Chaplin. Formó pareja con Dean Martin, con personajes bien diferenciados: Martin era el galán de la historia que conquistaba a las mujeres, y Lewis el torpe que mostraba la parte cómica de la trama.

Pero poco a poco, como pareja de Martin, se demostró que Lewis no era simplemente un contrapunto cómico, si no un actor protagonista donde podría recaer completamente el peso de la historia. Prueba de ello es su relación con Frank Tashlin, con quien comienza a trabajar a mediados de los cincuenta. En palabras de Lewis, muestra el afecto y la importancia que tuvo para él Tashlin:

Frank Tashlin se portaba maravillosamente conmigo. Tiene gran sentido del trato con las personas. He aprendido más con él sobre el aspecto humano de la realización cinematográfica que con todos los otros directores con los que he trabajado⁴⁰.

Su relación con Tashlin va a dar lugar a numerosas comedias, pero desde 1960 a 1970, Lewis produce, dirige, escribe e interpreta nueve películas en las que va dibujando su personaje poco a poco hasta describirlo a la perfección.

Tanto Tati como Lewis, van a ser una muestra directa para nuestro estudio, con una característica que nos interesará digna de análisis. Es la creación, la invención de un personaje que se va a repetir en varias de sus películas. Cómo crean un rol que va repetirse a lo largo de sus trayectorias.



Imagen de Mi tío, Jacques Tati (1958)

⁴⁰ Campos, Juan. Op. Cit., p. 195

En el caso de Tati lo hará con Monsieur Hulot que sirve de elemento, de vía, para mostrar la sociedad que Tati pretende mostrar, una sociedad consumista que critica al mecanicismo que ahoga al individuo. A través de los ojos de este personaje que utiliza, como definíamos con anterioridad, el humor visual refinado con antecedentes del cine mudo, pero también lo sabe aunar con sus tiempos, con ciertos diálogos ingeniosos y el uso de los ruidos como base cómica.

Lewis, por su parte, va a crear un personaje en la década de los sesenta influenciado por sus propios personajes en películas anteriores con Tashlin, basado, como recoge Juan Campos en su obra, *en un joven traumatizado, inadaptado, condenado al fracaso y guiado por la obsesión de triunfar, algo imposable en un mundo caótico y desquiciado*.⁴¹

Además, en algunas de sus películas, Lewis llega a interpretar a cinco personajes distintos en una gran lección de transformismo como actor, que supondrá la puesta en práctica de otro de nuestros temas principales: el uso del disfraz para dichas interpretaciones.

Este aspecto nos interesa remarcarlo, la creación de un personaje que aparece a lo largo de su filmografía, aunque sea con distinto nombre y en diversas circunstancias. Y también cómo el actor crea un personaje con unas características determinadas que atrapa al público y éste es quien solicita que continúe para divertirse con sus aventuras estrambóticas.

Destacamos el desdoblamiento de personalidades en sus películas, donde se transforma en diversos personajes dentro de una misma historia. Este hecho tiene que ver directamente con nuestro estudio, sería el caso de la invención o creación de un personaje. Wilder lo demuestra en algunas de sus películas, con la creación de Mister X, en *Irma la dulce* y como en Tati y Lewis, aprovecha esta circunstancia como base de la historia. Se crea la película a partir del personaje, que es el verdadero protagonista por encima de la trama. Y como vemos, no solo la película, sino una serie de ellas que toman como protagonista a dicho personaje creado, con la utilización de vestuario que dibuja claramente a la propia creación.

Lewis utiliza continuamente el transformismo, como hace Wilder en *Con faldas y a lo loco* o *El mayor y la menor*. De hecho, Lewis declara que es algo que le apasiona, disfrazarse y utilizar el humor visual hasta exprimirlo:

Me encanta disfrazarme. Algunos cómicos son internacionales porque utilizan solo la mímica. Una máscara y nada de palabras, eso es lo que me encantaría. Aunque no lo crean, cuanto más tengo que abrir la boca, más mágico y divertido me parece el no hacerlo.⁴²

⁴¹ Ídem, p. 196

⁴² Ídem, p. 195.



Imagen de El profesor chiflado, Jerry Lewis (1963)

En definitiva, tanto Tati como Lewis, forman parte de la historia del cine con sus aportaciones como cómicos, con diferentes maneras de exponer su comicidad, pero con el elemento común de la invención de un personaje que se convierte en el protagonista de la historia que gira en torno a ellos. Tati con un humor visual refinado y sofisticado y Lewis aprovechando el travestismo y los gags visuales de influencia directa del clown, sirvieron como piezas fundamentales para la comedia en el cine a partir de los años cincuenta y contaron con gran número de seguidores que los encumbraron dentro de la comedia. En el caso de Tati, con el reconocimiento de la crítica con la consecución del Oscar por *Mi tío*, como mejor película de habla no inglesa.

Sin duda dos maestros de la comedia en la historia del cine que compartieron época con Wilder, aunque con mecanismos diferentes a las historias del director vienés. Utilizaron elementos comunes como es el caso del desdoblamiento de personalidad, la invención de personajes y la utilización del disfraz para la realización de estas creaciones.

II.2. La comedia como crítica social: la comedia all'italiana y Luis García Berlanga

En los años cincuenta, coincidiendo con el momento de mayor auge en el cine de Wilder, en Europa existían diferentes autores que plasmaban sus ideas en forma de comedia en la gran pantalla. En Italia, se relata de forma creíble, a través de la comedia como hilo conductor, los cambios que se han ido produciendo en su sociedad, con la identificación como vía de relación entre los cineastas y el público y sin tener que basarse en el humor slapstick de tradición norteamericana ni demasiada sofisticación como en el caso por ejemplo de Tati. El cine, y más concretamente la comedia, es concebido por sus creadores como expresión personal que conecta directamente con el cine popular.

La corriente toma su nombre, comedia all'italiana, de películas como *Divorcio a la italiana* (*Divorzio all'italiana*, Pietro Germi, 1962) y protagonizada por Marcelo Mastroianni. Este período tendrá como protagonistas a directores como Monicelli, Comencini o Risi, y va a encumbrar a actores irrepetibles, como el caso de Alberto Sordi, Ugo Tonazzi, Vittorio Gassman, Nino Manfredi o Claudia Cardinale.



Imagen de Divorcio a la italiana (1962) de Pietro Germi

Los años fundamentales en esta corriente surgida en Italia en los cincuenta, pertenecen al período que oscila entre 1958 y 1964, donde la comedia servía para mostrar rasgos de cierta amargura dentro del crecimiento que vivía el país, puntos negros para recordar cómo va finalizando la Italia agrícola, y cómo se fragua una nueva clase urbana donde parece que se tiende al individualismo con cierta pérdida de valores. Ejemplo de este tipo de comedias es *Rufufú* (*I soliti ignoti*, Mario Monicelli, 1958), con el difícil atraco por parte de una serie de proletarios. Otras como *El marido* (*Il marito*, Loy Puccini, 1957), o *Il mantenuto*, (Ugo Tognazzi, 1961).

La comedia all'italiana tiene como base de expresión para muchos de sus cineastas la forma satírica, como declara Mario Monicelli, uno de sus mayores representantes:

Yo quería hacer cine satírico, humorístico, cómico, porque siempre me he expresado de esta forma, independientemente del hecho de hacer o no cine. Creo que el método más moderno para expresarse, para decir cosas y, sobre todo, para decirlas a un público amplísimo y ser entendido mejor es adoptar una forma satírica.⁴³

Ese tono satírico y esa crítica social de la nueva clase urbana que se va formando con los cambios y la evolución en

⁴³ Ídem, p.33.

Italia, es la base de la comedia para expresarlo hacia un público popular. Wilder estrena títulos en el apogeo de la comedia *all'italiana* como *Con faldas y a lo loco* (1959), *El apartamento* (1960), *Uno, dos, tres* (1961), *Irma la dulce* (1963) y *Bésame tonto* (1964).

Con estos títulos, dentro de la plenitud en cine de comedia de Wilder, el director vienés utiliza la crítica social en películas como *El apartamento*, *Uno, dos, tres* y *Bésame tonto*, donde en la primera de ellas, denuncia la forma de organización empresarial, la forma de ascender en las grandes empresas y el cinismo de los padres de familia con la infidelidad como elemento clave. En *Uno, dos, tres*, va a haber una crítica mayor que traspasa fronteras, con el capitalismo y el comunismo como blanco de sus críticas sociales. Y en *Bésame, tonto*, va a centrarse nuevamente en la sociedad americana, introduciéndose en el matrimonio y de nuevo en uno de sus temas recurrentes, la infidelidad. Esta última no fue muy bien aceptada por crítica y público, quizá por ser demasiado arriesgada y adelantarse a su tiempo. La sociedad no estaba preparada todavía para una exposición tan clara de infidelidad consentida por ambas partes de la pareja y por ello no fue tan bien entendida como otras comedias de Wilder.

Mientras en Italia el *boom* de la comedia en aquella época era patente, en España existieron otra serie de autores que también fueron fundamentales para el género, y símbolo de ello es uno de sus mayores protagonistas: Luis García Berlanga.

A colación de la temática de la comedia italiana y la crítica social también por parte de Wilder con las películas mencionadas en el auge de la corriente surgida en Italia, nace el cine de Berlanga que tiene relación directa con estas corrientes. Berlanga, sin duda, va a dejar un legado con sus películas que servirán como retrato de la sociedad española con el paso de los años y las décadas.

En la época de la que hablamos con la comedia italiana y la relación de películas mencionadas de Wilder, Berlanga va a filmar desde su inicio con *Esa pareja feliz*, (Luis García Berlanga, 1951) junto a Juan Antonio Bardem, radiografías de la sociedad española, como *Bienvenido Mister Marshall*, (Luis García Berlanga, 1952), donde se reflejan las ilusiones de un pueblo que cree que la llegada de Marshall y su plan de reestructuración tras la segunda guerra mundial, va a servir como punto de inflexión para una vida mejor. Todo el pueblo se prepara para la llegada de los americanos, que finalmente pasan de largo sin ni siquiera detenerse.

Continuará con *Novio a la vista* (Luis García Berlanga, 1954), *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956) y nuevamente otra de sus críticas sociales más importantes con *Los jueves, milagro* (Luis García Berlanga, 1957). Pero ahí no concluye esta época de Berlanga, todavía rodaría otras dos obras maestras que pondrían en tela de juicio la sociedad en la que nos encontrábamos y motivaría la reflexión de ciertos temas delicados como la pobreza y la pena de muerte. Nos referimos a *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961) y *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), respectivamente.



Imagen de Bienvenido Mr. Marshall, (1952) de Luis García Berlanga

La *comedia all'italiana*, y la obra de Berlanga, reflejan cómo plasmar en la gran pantalla el momento social en el que se haya un país y aprovechar la circunstancia de hacer cine para elaborar una crítica de esos momentos, y en el caso de Berlanga hacerlo bajo la mirada de la censura.

Wilder también utilizará el cine para realizar su particular crítica de la sociedad norteamericana, pero también aprovechará para ampliar barreras y hacerlo a nivel mundial como se muestra en *Uno, dos, tres*, o en *Irma la dulce*, coincidiendo con la época dorada de la *comedia all'italiana* y la obra de Berlanga.

II.3. Blake Edwards: la recuperación del *slapstick* y la invención del personaje

Muchas son las figuras importantes que irrumpieron o se consolidaron en el cine de comedia en la década de los sesenta. Prueba de ello, como hemos visto con anterioridad, son Lewis, Tati, o Berlanga. Pero debemos analizar otro de los autores que toma gran importancia en dicha década: Blake Edwards.

Edwards va a realizar numerosos filmes de diferentes géneros como lo hiciera Wilder, desde dramas sobre el alcoholismo como *Días de vino y rosas*, (*Days of Wine and Roses*, Blake Edwards, 1962), tema coincidente con *Días sin huella*, (*The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945) que le valiera el Oscar a la

mejor película, hasta el género que ocupa nuestra investigación, la comedia.

Blake Edwards va a recuperar el concepto del *slapstick* en dos de sus comedias fundamentales dentro de su filmografía: *La carrera del siglo*, (*The Great Race*, Blake Edwards, 1965) y *El guateque*, (*The Party*, Blake Edwards, 1968).

En la primera de ella, protagonizada por Tony Curtis, Jack Lemmon (pareja de *Con faldas y a lo loco* de Wilder), Natalie Wood y Peter Falk, Edwards realiza un homenaje a los clásicos de la comedia, con una película basada en una carrera automovilística entre New York y París, donde se van a suceder innumerables situaciones llenas de gags cómicos entre los dos pilotos, Curtis y Lemmon, entre los que hay una feroz rivalidad.



Imagen de La carrera del siglo (1965), de Blake Edwards

Con este filme, Edwards recupera elementos de la comedia clásica, como lo hace con *El guateque*, donde Peter Sellers protagoniza una comedia basada fundamentalmente en el humor *slapstick*. Sellers interpreta a un actor patoso de origen hindú, despedido en pleno rodaje, pero que es invitado inesperadamente a la fiesta organizada por el productor de su última película. Allí se producirán las situaciones más disparadas donde Edwards como director exprime a Sellers en su faceta cómica basada en

elementos del más puro humor clásico como el humor visual o el *slapstick*.

De esta forma, con estos dos filmes, Edwards recupera elementos del género que parecían perdidos y los explota con dos comedias de gran carga cómica con características de antaño.

Edwards, como Wilder, no se centra únicamente en un género, como hemos mencionado antes. Se dedica a realizar comedias pero también expande su visión y utiliza otros mecanismos y subgéneros, como demuestra con *Desayuno con diamantes*, (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961), una comedia romántica protagonizada por Audrey Hepburn y George Peppard, que marca las pautas de este subgénero dentro de la comedia, y que será eternamente recordada bajo las notas de *Moon River*. Audrey Hepburn es la pieza clave de este filme, con un personaje lleno de matices, extravagante, y original, interpretado a la perfección por la actriz, que trabajara con Wilder en otras comedias románticas como el caso de *Sabrina* y *Ariane* (*Love in the Afternoon*, Billy Wilder, 1957)



Imagen de Desayuno con diamantes, (1961) de Blake Edwards

Pero si Edwards acertara plenamente con la vuelta del *slapstick* y con esta comedia romántica sin duda una de las más importantes que ha servido de influencia para otros creadores de este subgénero en la historia del cine de comedia, no es menos importante otra de las características introducidas en el cine de comedia: la creación de un personaje. En 1964, Edwards lleva a la gran pantalla el personaje del Inspector Closeau, interpretado por Peter Sellers. Un policía incompetente que serviría para realizar una de las sagas más importantes en la historia del cine de comedia moderno. Desde *La pantera rosa*, (*The Pink Panther*, Blake Edwards, 1964), Edwards volvería a utilizar al Inspector Closeau en varias ocasiones, reinventándose en cada una de sus entregas, pero siempre basándose en las características del personaje interpretado por Sellers y que tuvo su aparición a mediados de los sesenta.



Imagen de La pantera rosa (1964), de Blake Edwards

Peter Sellers, actor referente de Edwards, fue fundamental para el desarrollo de las películas de dicho director utilizando elementos cómicos que hicieron a Sellers ser uno de los mayores exponentes como actor de la historia de este género en el cine.

La variedad en la explotación del género de comedia va a ser algo común con Wilder, como la utilización de otros géneros para realizar películas, aunque ambos se van a decantar por la comedia como base principal de su filmografía.

La creación del personaje, en este caso de Clouseau y su aparición en diferentes películas a lo largo de cinco décadas, hace que entendamos la importancia de la creación de este personaje y la influencia, por lo tanto, que ha ejercido Edwards en la historia de la comedia, con ciertas semejanzas con Wilder en el aspecto de la variedad de temáticas y géneros y la incorporación de elementos clásicos.

II.4. El agotamiento de la comedia en los 70

La comedia americana en el cine sufre un agotamiento de temas y fórmulas clásicas, que se topa con la realidad en los años setenta. De hecho, la crisis del género se demuestra con ciertas producciones que no impulsan el género, aunque encontramos algunas películas que pueden servir como referencia, que tienen repercusión en la historia del cine de comedia. Películas como *El golpe*, (*The Sting*, George Roy Hill, 1973), que es una mezcla de temática, entre cine de estafas, intriga, suspense, asesinatos, y con la comedia como telón de fondo, y con la consagración de sus protagonistas, Paul Newman y Robert Redford.

Existen otros ejemplos, como es el caso de *MASH*, (Robert Altman, 1970), que también le servirá como impulso para lanzar su carrera como director.

El propio Wilder realiza en esta década tres comedias: *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock*

Holmes, Billy Wilder, 1970), también una mezcla de géneros basado en el personaje de Conan Doyle; *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, en 1972, una comedia romántica con un detonante también trágico, la muerte de los padres de los protagonistas, y *Primera Plana*, en 1974, una comedia, remake sobre el periodismo y cómo es su funcionamiento interno, protagonizado por la eterna pareja, Jack Lemmon y Walter Matthau, que quizá fuera la mejor de sus tres comedias en los setenta.

Pero poco a poco Wilder va perdiendo presencia en el cine de comedia y parece que el agotamiento general de la comedia americana de los sesenta también se apodera de él.

No obstante, existirán algunas figuras del género que tendrán gran importancia en esta época y que pasaremos a analizar a continuación.

II.4.1. La parodia en Mel Brooks

Uno de los representantes fundamentales de la comedia de los años setenta va a ser Mel Brooks, quien va a basar sus películas en la parodia como núcleo central de sus historias. Un elemento que va a impulsar ciertamente la comedia y que en un principio le va a funcionar ante el público, pero que con los años la fórmula también se va a ir agotando.

Brooks repasará siempre con tono paródico los éxitos de Hollywood. Por ejemplo, con *Sillas de montar calientes*, (*Blazing Saddles*, Mel Brooks, 1974), repasa el género del western desde la comedia; o sin duda, su mayor triunfo va a ser *El jovencito Frankenstein*, (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974), que serviría como vía a sus protagonistas para lanzar su carrera como actores.



Imagen de *El jovencito Frankenstein* (1974), de Mel Brooks

Brooks también utilizaría mecanismos clásicos en su filmografía, como el caso del *slapstick* en su película *La última locura*, (*Silent Movie*, Mel Brooks, 1976), un filme mudo con actores tan importantes como Burt Reynolds o James Caan, donde solo se pronuncia una palabra por parte del mimo Marcel Marceau: No.

En los ochenta Brooks continuará con la parodia como base fundamental de su cine de comedia, y le funcionará en filmes como *La loca historia del mundo*, (*History of the World: Part I*, Mel Brooks, 1981) o *La loca historia de las galaxias*, (*Spaceballs*, Mel Brooks, 1987), pero como decimos poco a poco su éxito se fue diluyendo. Eso sí, sirvió como precedente e influencia directa para numerosos filmes de las últimas dos décadas donde se parodian y ridiculizan innumerables éxitos de Hollywood, con películas del tipo *Aterrizo como puedas*, (*Airplane!*, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1980) o *Scary Movie*, (Keenen Ivory Wayans, 2000).

En el cine de Brooks aparecerán las características propias de nuestra clasificación de suplantación. Pero debemos prestar atención a enmascaramientos muy curiosos, que se producen en forma de parodias sobre otros personajes de películas existentes. Al parodiar grandes éxitos del cine, se produce la circunstancia de creación de personajes similares, que lo que verdaderamente hacen es suplantar de forma paródica la identidad de los personajes reales de la película a la que imitan.

II.4.2. El homenaje del *screwball comedy* en Peter Bogdanovich

Otro de los representantes de la década de los setenta es Peter Bogdanovich, quien provenía del campo de la crítica cinematográfica y que en sus primeras películas se nota la influencia de los clásicos como el caso de John Ford y Howard Hawks. Pero su éxito va a llegar con dos películas: *¿Qué me pasa doctor?*, en 1972, y un año más tarde con *Luna de papel*, (*Paper Moon*, Peter Bogdanovich, 1973), retomando el clásico interpretado por Cary Grant y Katherine Hepburn, con Ryan O'Neill y su hija Tatum como protagonista.

De Bogdanovich, nos interesa analizar *¿Qué me pasa doctor?*, donde percibimos las grandes influencias clásicas y la recuperación de ciertos elementos del *screwball comedy* y del *slapstick* como son los continuos choques, persecuciones, caídas, la rotura del traje o el incendio. La historia se basa en dos personajes totalmente opuestos, el interpretado por Ryan O'Neill, Howard Bannister, un profesor de música tímido, despistado, torpe, cuadrulado, y comprometido con una mujer que le controla, que lucha por una subvención en un proyecto de investigación. Por otro lado tenemos a Barbara Streisand, Judy, una chica alegre, extravagante, caprichosa, imprevisible, que se enamorará de él y que juntos vivirán innumerables situaciones disparatadas.



Imagen de, *¿Qué me pasa doctor?* (1972), de Peter Bogdanovich

Tiene como influencias directas, películas como *La fiera de mi niña*, donde el personaje de Cary Grant es muy similar, prácticamente igual al de O'Neill, como ocurre con Barbara Streisand y Katherine Hepburn. También tiene ciertas reminiscencias con otra película de Hawks, escrita por Wilder, *Bola de fuego*, con Gary Cooper y Ryan O'Neill en personajes bastante parecidos. Las tres películas con una historia de amor de fondo, con las mismas características básicas del *screwball comedy*, y con el amor que triunfa al final a pesar de los inconvenientes. En *La fiera de mi niña* y en *¿Qué me pasa doctor?*, con el hombre rompiendo su compromiso, y en *Bola de fuego*, con la chica acabando con el suyo para terminar con el protagonista.

Dentro de la película de Bogdanovich, encontramos ciertos elementos que son interesantes para nuestra investigación, como es el tema de la suplantación. Judy, se hace pasar por la prometida de Howard Bannister, y con ese elemento Bogdanovich juega repetidamente a lo largo de la película, sirviendo como confusiones que conllevan a continuas situaciones cómicas.

Sería ésta, una suplantación de identidad de una persona ya existente, la prometida de Howard, que tiene que luchar para demostrar que verdaderamente ella es ella y que hay alguien que la está suplantando.

Tanto Brooks como Bogdanovich ocupan parte importante en el cine de comedia de los años setenta, uno basando su humor en la parodia, y el otro aprovechando influencias clásicas y aplicándolas a su época, pero con los mismos patrones del *screwball comedy* y de la comedia romántica que nunca han dejado de funcionar.

II.4.3. Los Monty Python: la recuperación del grupo cómico

Los Monty Python fueron un grupo británico de humoristas que comenzaron a trabajar en televisión, donde alcanzaron la fama gracias a la serie *Monty Python's Flying Circus*, que se basaba en breves *sketches* de humor surrealista y absurdo y en ocasiones de crítica social. La serie se emitió en la BBC desde 1969 hasta 1974. El grupo lo formaban Eric Idle, Michael Palin, John Cleese, Terry Gilliam, Terry Jones y Graham Chapman.

Tras su paso por la televisión, los Monty Python dieron su salto a la gran pantalla con la realización de películas de gran importancia mundial en la década de los setenta, como es el caso de *Se armó la gorda*, (*And Now for Something Completely Different*, Ian MacNaughton, 1971), *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* (*Monty Python and the Holy Grail*, Terry Jones and Terry Gilliam, 1975), y sobre todo *La vida de Brian*, (*The Life of Brian*, Terry Jones, 1979), una crítica a la religión y a la historia de Jesucristo, quizá la más famosa e importante de todas sus películas. Su filmografía se cierra con *Monty Python en Hollywood*, (*Monty Python Live at the Hollywood Bowl*, Therry Hughes and Ian MacNaughton, 1982) y *El sentido de la vida* (*Monty Python's The Meaning of Life*, Terry Jones and Terry Gilliam, 1983).

La formación de este grupo de cómicos británicos, recupera la tradición de los hermanos Marx. Coinciden en que también comenzaron realizando obras de teatro y de esta forma se dieron a conocer para, en el caso de los Marx, dar el salto al cine ya que no existía la televisión. Para los Monty Python, primero el teatro fue el trampolín que les llevó a la televisión y la televisión fue quien los lanzó a la gran pantalla.

El humor de los Monty Python se basa en diálogos ingeniosos, situaciones peculiares, surrealistas y absurdas. Como en su época de televisión, muchos de sus *sketches* están centrados en críticas hacia la sociedad y ello se hace patente posteriormente en sus películas. Prueba de ello es *La vida de Brian*.

En *La vida de Brian* predomina la parodia y la sucesión de gags ingeniosos y satíricos que hacen que el filme haya pasado a la historia como una de las mejores películas de comedia. En ella se retrata la vida de Brian, un hombre desastroso que coincide en el nacimiento con Jesucristo y es confundido con él. Además de unos diálogos y situaciones ingeniosos, divertidos e hilarantes, también en esta película encontramos ejemplos de suplantación con la utilización del disfraz. Como sucede en la escena de la lapidación, donde las mujeres tienen prohibido asistir a ellas y se disfrazan con barbas de hombres para poder de esta forma ser partícipes de la lapidación de un hombre que ha cometido blasfemia.

Este grupo británico destacó a nivel mundial en la década de los setenta, debido a la incorporación de nuevos mecanismos para la comedia, como el surrealismo, el humor absurdo y la busca de temas históricos como la religión, o la búsqueda del Santo Grial en la época del Rey Arturo.



Imagen de La vida de Brian (1979), de los Monty Python

La clave de su éxito se basaba en su particular humor y la originalidad de sus temas que incorporaron al cine donde no habían sido tratados con anterioridad.

Por ello han servido de influencia para la historia de la comedia. Además, los propios componentes del grupo han realizado otros trabajos en el cine de comedia en solitario o con algún componente del propio grupo, como el caso de John Clesse y Michael Palin en *Un pez llamado Wanda* (*A Fish Called Wanda*, Charles Crichton, 1988) otra de las películas que tiene un gran lugar dentro del cine de comedia.

II.4.4. Woody Allen: la utilización del diálogo como base cómica

Desde que a los dieciséis años comenzara a escribir chistes para diferentes periódicos, Woody Allen no ha parado de crear grandes historias repletas de diálogos y situaciones ingeniosas.

Tras trabajar como humorista en diversos clubs, compartir escenario con otros cómicos como Jerry Lewis y seguir escribiendo chistes para revistas y para otros compañeros de profesión, es en 1965 cuando le brindan la oportunidad de debutar en la gran pantalla proponiéndole escribir un guión para cine, además de ofrecerle un papel como actor dentro de la misma película. Woody Allen escribirá, *¿Qué tal, Pussycat?* (*What's New, Pussycat?*, Clive Donner, 1965) interpretada por Peter O'Toole, Romy Schneider y Peter Sellers, y con Allen en el personaje de Victor en su primera aparición en el cine.

A partir de aquí comenzará su carrera dentro del cine de comedia, y es en 1968 cuando adquiere la responsabilidad no solo de escribir el guión, sino de protagonizar la cinta además de dirigirla. La película, *Toma el dinero y corre*, (*Take the Money and Run*, Woody Allen, 1969), que tendría una gran acogida por parte del público.

Pero tras los comienzos de Allen, comienza a fraguar su leyenda como cineasta en la década de los setenta, cuando en el año 1970, firma un contrato por tres películas con United Artist, quienes le otorgan toda la responsabilidad en sus películas, incluso la producción a pesar de su juventud.

En 1971 llegaría *Bananas* (Woody Allen, 1972), *Todo lo que siempre quiso saber sobre sexo y nunca se atrevió a preguntar* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex (But You Were Afraid to Ask)*, Woody Allen, 1972). En ese mismo año devolvería al cine el mito de Bogart, escribiendo e interpretando la película, *Sueños de un seductor*, (*Play It Again, Sam*, Herbert Ross, 1972). *El dormilón*, (*Sleeper*, Woody Allen, 1973) o, *La última noche de Boris Grushenko*, (*Love and Death*, Woody Allen, 1974). Películas que le sirvieron como aprendizaje, en las que se intercalaban tanto desternillantes gags visuales como ingeniosos diálogos verbales, pero quizá con cierta falta de estructura.

En una de sus primeras películas, *Bananas*, encontramos la parodia de un dictador que claramente emula el régimen comunista cubano. Con la utilización del disfraz de líder militar y barba postiza, nos introducimos en la suplantación de identidad como lo hiciera Chaplin con Hitler, pero eso sí, sin nombrar en ningún momento al dictador dentro del filme. Por lo tanto Allen también utiliza la suplantación en su filmografía y sobre todo el uso del disfraz. Otro claro ejemplo, aunque no fuera una de las películas que dirigiera, pero sí que escribiera y donde apareciera, *Sueños de un seductor*, se va a utilizar la figura de un personaje del cine, Rick de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) suplantando la identidad del propio personaje al que se le hace un homenaje.

El punto de inflexión en la carrera de Allen se va a producir en 1977, con su película *Annie Hall*, (Woody Allen, 1977), considerada una de las comedias más importantes de la historia del cine, y dos años más tarde con *Manhattan*, (Woody Allen, 1979).



Imagen de Annie Hall (1977), de Woody Allen

Son películas que ya no se basan en *sketches* cómicos faltos de cierta organización. Los dos filmes están basados en una historia elaborada sobre la que se sustentan personajes muy trabajados, y a partir de este esqueleto, se crean aquellos diálogos característicos de Allen. En *Manhattan*, rodada en blanco y negro, además, se incorpora a la propia ciudad como un personaje más, y va a servir en el futuro como otra de las señas de identidad del director, el popular barrio neoyorquino como escenario de muchos de sus filmes.

Por lo tanto, a partir de estas dos películas, la obra de Allen va a tomar un giro determinado, basada en una comedia más sentimental, costumbrista, que muestra las relaciones de pareja como eje fundamental de sus historias. Nadie como Woody Allen consigue retratar en sus películas temas como el sexo, la política, la muerte, la religión, el psicoanálisis, o las relaciones sentimentales con el fracaso como telón de fondo.



Imagen de Manhattan (1979), de Woody Allen

Además, Allen va a crear un personaje que le identifica inmediatamente en muchas de sus películas cuando decide actuar en ellas. Un personaje tímido, inseguro, neurótico y fracasado. Allen crea este personaje que lleva apareciendo más de treinta años en sus filmes, y que se relaciona directamente con el eje de nuestra investigación, cómo la creación de un personaje puede servir como seña de identidad para el público, como ocurre con Jerry Lewis, Peter Sellers o Jacques Tati. Cuando vemos a Allen actuando en la pantalla, directamente identificamos su aparición con las características descritas anteriormente.

Wilder va a coincidir con Allen en diferentes fases de sus carreras como cineastas. Cuando el discurso cinematográfico comenzaba a expirar en el caso de Wilder en los años setenta, se iniciaba el impulso del director neoyorquino, quien iba a ser uno de los mayores representantes del género en la década de los setenta, cuando parecía que la comedia había perdido fuerza.

III. EL ANÁLISIS DE LAS COMEDIAS DE BILLY WILDER

Este capítulo estará dedicado al estudio en profundidad de todas las comedias de Billy Wilder como guionista y director. Sin duda, el núcleo de nuestra investigación donde mostraremos cómo el director vienés utiliza los diferentes tipos de suplantación que hemos realizado en nuestra clasificación, el uso o no del disfraz y la existencia o no de anagnórisis para enmascarar dichas suplantaciones.

Hemos elaborado una estructura común a la hora de proceder a dicho análisis. La organización consistirá en primer lugar en la ficha técnica de la película, y el argumento, que podremos consultar en el *anexo III: Fichas técnicas*, donde se detallan las características del filme.

Tras la situación de los datos objetivos, realizaremos un comentario sobre el filme en sí, la historia, su significado, sus objetivos, su mensaje, y en este mismo apartado hablaremos de las posibles influencias que haya podido tener la película con los precedentes comentados en nuestro primer núcleo de la investigación. Además, el comentario se cerrará con la opinión en primera persona del propio Billy Wilder sobre esa película en concreto.

Una vez introducidos los datos técnicos, argumentales y las visiones del filme, procederemos al análisis del mismo, tratando en primer lugar el tema que ocupa nuestra investigación: el uso de la suplantación y qué tipo o tipos de ellas aparecen en la película. Además del protagonista de la suplantación si es masculino, femenino o ambos, y la utilización o no del disfraz para realizar dicho acto.

Para concluir con este análisis pormenorizado de cada película, terminaremos con la existencia o no de anagnórisis en cada una de las suplantaciones que se produzcan en la historia, utilizando la herramienta metodológica propia denominada como diagrama de acción, para situar dicha anagnórisis dentro de la organización interna de la historia.

Este sería el modo de proceder a la hora de analizar cada una de las películas que agruparemos según los siguientes criterios:

- 1- Utilización de los tres tipos de suplantación
- 2- Utilización de dos tipos de suplantación
- 3- Utilización de un tipo de suplantación

III.1. Comedias de Wilder con el uso de los tres tipos suplantaciones

III.1.1. El mayor y la menor⁴⁴

Tras el detonante con el que comienza la película, Susan, quien se hará pasar por Suso o Susu, diminutivo de su propio nombre, a lo largo de su aventura con la invención de este personaje, conocerá en el tren a Phillip Kirby. Éste la cuidará y llevará a su escuela militar durante unos días, para aclarar ante su futura esposa, Pamela, el malentendido que se produjo en el tren. Pamela creyó que Susan tenía una relación con el Mayor Kirby sin saber ésta que era una supuesta niña de doce años.

La película va a tener como tema principal la suplantación de Susan como Suso, para conseguir sus objetivos. En primer lugar colarse en el tren, luego la colaboración con Lucy, la hermana de Pamela, para impedir que Pamela maneje el destino de su prometido el Mayor Kirby, y posteriormente, la conquista de Philip de quien se da cuenta de que se ha enamorado.



Imagen de El mayor y la menor (1942) de Billy Wilder

Susan cumplirá todos sus objetivos con la ayuda de la creación de su personaje, el de la niña de doce años, con el que consigue poco a poco conquistar al Mayor Kirby, destapándose al final como la chica de veinte años que en realidad es. Pero esa historia en la que el Mayor se ha podido ir enamorando de la niña, hace que la película tuviera ciertas controversias en su interpretación. La historia, en un principio tratada como una simple comedia de entretenimiento, va a reflejar el delicado

⁴⁴ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

tema de la pedofilia, como una década después lo hiciera Nabokov con "Lolita".

Por lo tanto, el tema de nuestra investigación es la trama principal que sostiene la historia, y todos los acontecimientos giran en torno a los diferentes tipos de suplantaciones que se producen. Ésta fue la primera película y primera comedia de Billy Wilder como director, y ya iba a mostrar el uso de estos elementos para crear tramas de carácter cómico. Que se enredan gracias a la utilización de suplantaciones, el uso del disfraz, y a veces con la consecución de anagnórisis para descubrir estos elementos. Y en otras ocasiones sin la utilización del reconocimiento para dejar a algunos personajes sin el descubrimiento de la identidad de los protagonistas.

Como decimos, el tema principal gira en torno a la invención del personaje de la niña de doce años, y como declaró Wilder al respecto de su primera película, intentaba primordialmente, ante todo, entretener con su cine sin tratar demasiados temas profundos:

Para las primeras películas éramos dos escritores, Brackett y yo, y yo me hice director. Elevé el contenido de mis películas al nivel de "ésta será una película divertida, pero no chabacana". Me refería a mi primera película *El mayor y la menor*. Me obligué, como si dijéramos, a no hacer una profunda, a quedarme cerca de la superficie. Y continué a partir de ahí. Me esforzaba porque mis películas fueran originales, nuevas, porque algunas personas se rieran, y otras no, pero que todas se conmovieran con ellas.⁴⁵

El filme recibe influencias directas de la *screwball comedy*, ya que cuenta con ciertos elementos significativos de este subgénero: diferencia de clases entre ambos, él tiene pareja, ella es un tanto alocada al lanzarse a crear ese personaje tan arriesgado, y cómo no, el amor triunfa al final y el mayor Kirby y Susan se reúnen en la estación de tren para acabar juntos.

Una vez presentados los datos técnicos, argumento, comentarios, influencias y opiniones del propio Wilder, nos introduciremos en el análisis de la película en lo que se refiere al tema central de la investigación.

El filme cuenta con los tres tipos de suplantación, el uso del disfraz y de la anagnórisis, con personajes femeninos como principales protagonistas de las suplantaciones, aunque también existe la aparición de un hombre que realiza una pequeña usurpación.

Suplantación de identidad

En primer lugar nos detendremos en el análisis de la suplantación de identidad, que se produce en dos momentos del filme, protagonizados por la protagonista, Susan.

⁴⁵ Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 327.

Suplantación de identidad de Susan ante la señora McWhorter sin utilización de disfraz y sin anagnórisis

La primera de este tipo de suplantación se produce en mitad del segundo acto, cuando Susan, promovida por Lucy, la hermana de Pamela, decide actuar e intentar que el mayor Kirby cumpla su sueño y sea destinado a cualquier parte del mundo para realizar su trabajo. Para ello Susan, se pondrá en contacto vía telefónica con Washington, concretamente con la señora McWhorter, haciéndose pasar por la prometida de Kirby, Pamela, y de esta forma solicitar el traslado de su futuro marido. Aquí, al producirse la conversación por teléfono, Susan no utiliza disfraz para suplantar a Pamela, pero sí que usa otro elemento para realizar la acción y es la imitación de la voz de la propia Pamela.

La suplantación se va a llevar a cabo con éxito, y nunca se producirá la anagnórisis en el personaje al que engaña, la señora McWhorter, aunque posteriormente, como veremos, Pamela atará cabos con la ayuda de uno de los padres de los muchachos de la escuela, y descubrirá las acciones de Susan.

Suplantación de identidad de Susan ante el mayor Kirby sin utilización de disfraz y con anagnórisis

La segunda de las suplantaciones de este tipo a cargo de Susan, se va a dividir en dos partes. En ambas, Susan va a suplantar la identidad de su madre ante el mayor Kirby, la señora Applegate, pero en la primera de ellas lo va a hacer por teléfono, sin utilización de disfraz.

En la primera de ellas, Susan habla por teléfono con Philip como si fuera su propia madre, asegurándole que Suso no se encuentra en casa. En este momento podemos considerar que se trata de la invención de un personaje, la madre de Suso, ya que la niña de doce años no existe, pero posteriormente debemos considerar que la invención de Suso supone que se trate de la hermana de la propia Susan, y que la madre es común para ellas. Por ello, Susan suplanta la identidad de su propia madre vía telefónica.

Esta suplantación contará con anagnórisis, será en la escena final, cuando Susan bese a Philip Kirby, y en ese momento sea consciente de todas las suplantaciones que se han producido hasta llegar a ese momento donde se produce el reconocimiento en el otro protagonista.

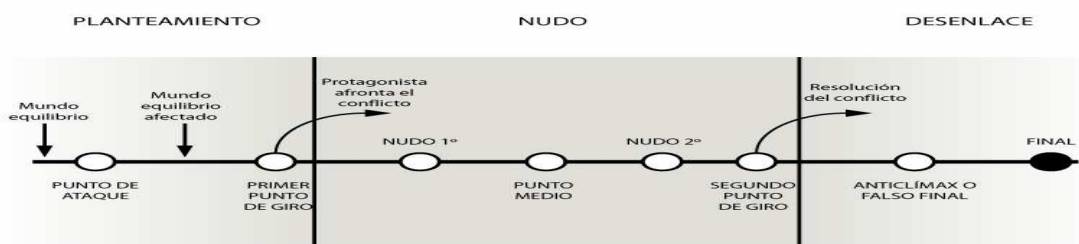


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de identidad de Susan ante el mayor Kirby con utilización de disfraz y con anagnórisis

La segunda suplantación por parte de Susan haciéndose pasar por su propia madre ante Kirby, se produce cuando Philip va a la casa de Susan para intentar volver a ver a Suso, pero se topa con la supuesta madre de ésta, que es Susan disfrazada de su propia madre. Aquí se utiliza el disfraz, la ropa de la verdadera madre y sus propias gafas, con el pelo encanecido también.

Esta usurpación va a contar también con la misma anagnórisis, cuando en la escena final ambos se besen y Kirby descubra todo el entramado previo.

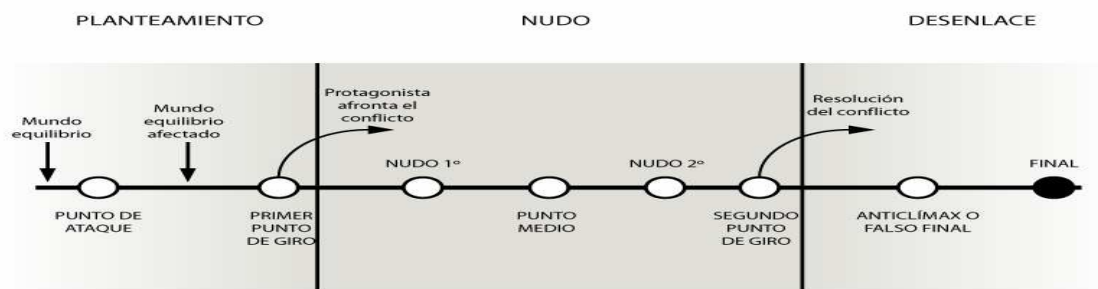


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención de un personaje

El segundo tipo de suplantación, el de invención de personajes, va a ser la base principal de toda la trama de la película, con la invención de la niña de doce años por parte de Susan, aunque también existen otros casos de invención. Pasemos a analizarlo.

Suplantación a través de la invención de un personaje de Susan y su supuesto padre ante el taquillero de la estación, con utilización de disfraz y sin anagnórisis

Susan crea el personaje de una niña de doce años ya que no tiene dinero suficiente para tomar el tren, y el billete de niños es más barato. Por ello realizará esta invención, ante el taquillero de la estación. Utiliza el disfraz: un vestido más de niña, un globo y se peina con coletas para intentar el engaño de esta forma creando este personaje. También modela su voz para parecer más pequeña. Pero además de ello, necesita la ayuda de un cómplice, en este caso alguien que se haga pasar como su padre. Convince a un hombre de la estación al que paga por realizar la suplantación, y juntos se dirigen hacia la taquilla, como padre e hija, personajes inventados, y consiguen realizar el engaño, una con disfraz, y el otro no, y sin existencia de anagnórisis por parte del taquillero, que no obstante queda con gesto extrañado porque le suena la cara de Susan por su encuentro previo.

Por lo tanto, aquí los protagonistas de la suplantación son ambos géneros, tanto el masculino como el femenino.



Imagen de El mayor y la menor (1942), de Billy Wilder

Suplantación a través de la invención de un personaje de Susan ante los revisores del tren, con utilización de disfraz y con anagnórisis

El siguiente punto en el que Susan actúa es en el tren al que finalmente pudo acceder, camino a su casa. Allí tendrá que engañar a los revisores cuando le piden el billete, una vez más con el propio disfraz que hemos descrito anteriormente y el uso de la voz y en este caso acompañado de una rabieta.

Pero poco después, Susan sale a la parte trasera del tren a fumar un cigarrillo, y los revisores la encontrarán allí. Aunque ella introduce el cigarrillo dentro de su boca, ambos trabajadores terminarán por descubrir el engaño produciéndose así la anagnórisis en ellos. Este reconocimiento lo situamos en el primer punto de giro de la historia, que llevará a Susan a poner una solución dentro del tren y colarse en el departamento de Kirby, introduciéndonos de esta forma en el segundo acto de la historia.

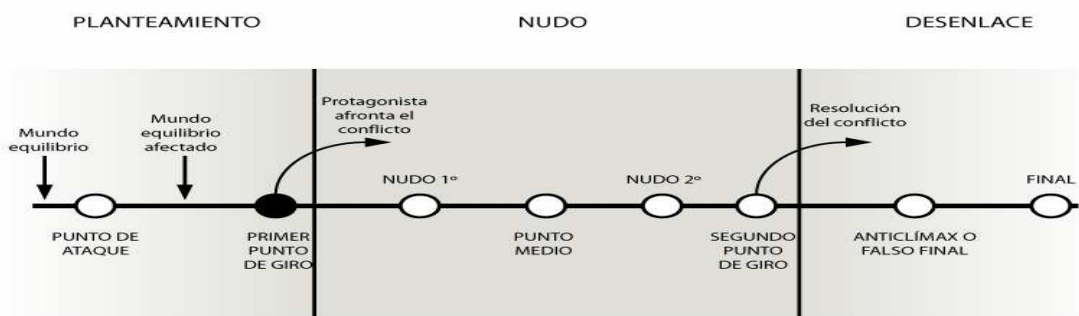


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención de un personaje de Susan ante Philip Kirby, con utilización de disfraz y con anagnórisis

El primer punto de giro hace que Susan se cuele en un departamento del tren, donde se aloja el mayor Kirby. Allí ambos se conocerán, y Susan continuará con el engaño para poder hospedarse con él y esconderse de los revisores. De nuevo se oculta detrás del disfraz que está utilizando y con el elemento del cambio de voz.



Imagen de El mayor y la menor (1942) de Billy Wilder

Posteriormente continuará con este engaño ante Kirby durante toda la historia, desde el comienzo de este segundo acto hasta el clímax, que es donde Philip es consciente, con el beso de una Susan ya sin disfraz, siendo ella misma, de todo lo que ha sucedido. Se produce la anagnórisis en el mayor Kirby que ya comentamos previamente y que cierra el círculo de todas las suplantaciones de Susan hacia el hombre del que se enamora. En el diagrama, situamos este descubrimiento final en el clímax.

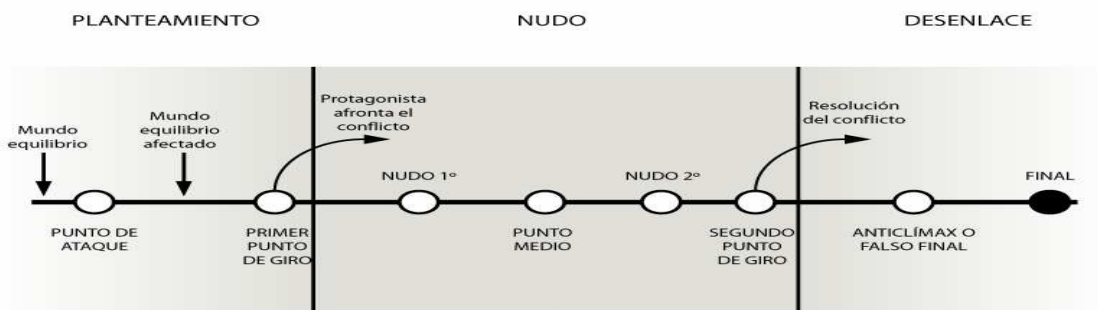


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención de un personaje de Susan ante Pamela y su familia, con utilización de disfraz y con anagnórisis

Susan es invitada por Kirby para pasar unos días con él y su futura familia en la escuela militar. A su llegada, Susan continuará con el engaño de su personaje de doce años, con la utilización del disfraz y el elemento de la voz.

Ante la familia de Pamela realizará la suplantación, pero nunca se producirá anagnórisis. Y en el caso de Lucy, la hermana de Pamela, se va dar una circunstancia especial. Ante ella Susan no consigue llevar a cabo la suplantación, ya que Lucy se da cuenta de que todo es un engaño. Al percatarse evidentemente no se produce anagnórisis ni suplantación. Posteriormente, juntas, intentarán que Kirby siga adelante con su sueño colaborando para que Pamela fracase en su intento de manejar la vida de su prometido.

En el caso de Pamela, en un principio es engañada por la suplantación, pero va a existir un momento en el que Pamela se percata de la circunstancia gracias a la colaboración del señor Osborne, que en el primer acto recibe el tratamiento capilar por parte de Susan en su último trabajo, quien descubre a Susan y se lo comunicará a Pamela. El momento en el que Osborne y Pamela lo descubren prácticamente al unísono, lo situamos en el segundo punto de giro de la trama que nos lleva al tercer acto, cuando Susan está decidida a contarle la verdad a Kirby y declararle su amor.

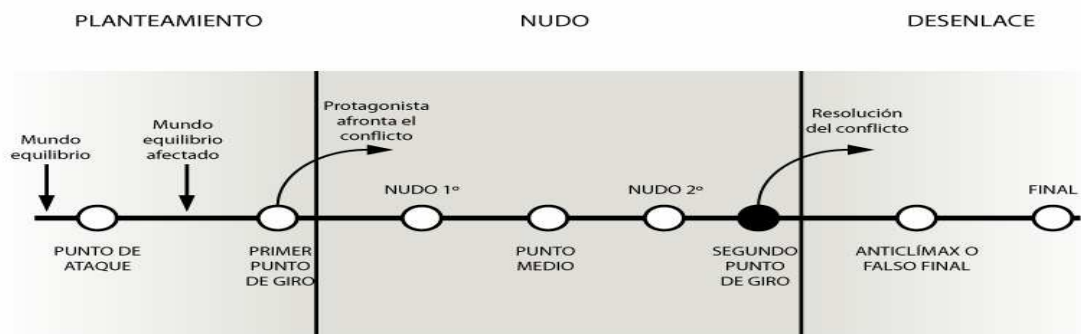


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención de un personaje de Susan ante los chicos de la escuela, con utilización de disfraz y sin anagnórisis

En este caso, Susan continúa con la suplantación con el uso del nuevo personaje, Suso, ante los muchachos que componen la escuela militar, que tratan de conquistarla con numerosas citas y bailes con ella. Utilizará el disfraz y su voz aniñada, pero nunca se producirá la anagnórisis.



Imagen de El mayor y la menor (1942) de Billy Wilder

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Para concluir nuestro análisis de *El mayor y la menor*, analizaremos el tercero de los tipos de suplantación, el del enmascaramiento de la propia personalidad.

Suplantación de Pamela ante Philip Kirby, sin disfraz, con anagnórisis

En este filme, Wilder también va a utilizar este tipo de enmascaramiento y lo protagoniza Pamela, la prometida de Philip Kirby. Pamela va a engañar a Kirby haciéndole creer que es una futura esposa ideal, que le apoya en todos sus sueños y estará con él a su lado pase lo que pase, cuando por detrás de él está intentando que no se vaya fuera del país para permanecer en los Estados Unidos juntos. Kirby no será consciente de esta circunstancia, de que está siendo engañado, y Pamela, ocultando su deseo de que se quede y por lo tanto suplantando un rasgo de su personalidad, está llevando a cabo este tipo de suplantación. Sin disfraz, pero con la existencia de anagnórisis, cuando ella se descubre y le cuenta lo que piensa y lo que siente a Kirby, declarando que no quiere que se vaya de su lado, que le parece una estupidez que sea destinado fuera del país a pesar de que sabe que es su verdadero sueño.

Esta declaración se va a producir hacia el final del segundo acto, en el segundo nudo del desarrollo de la historia, cuando por fin Kirby es consciente de quien es verdaderamente su prometida.

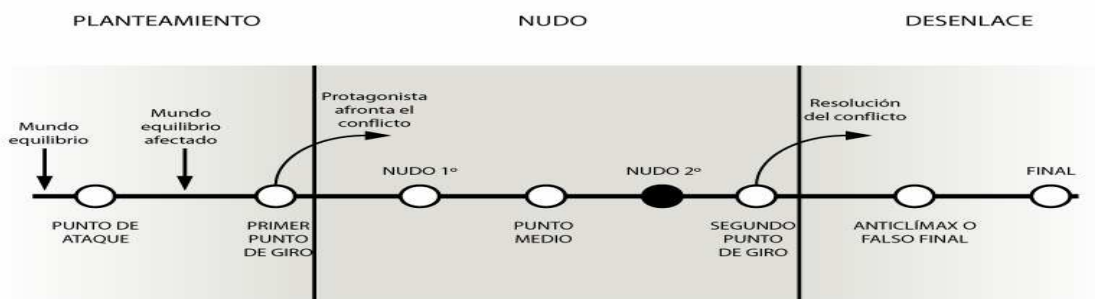


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Por lo tanto la primera película y primera comedia de Wilder, cuenta con todos los tipos de suplantación de nuestra clasificación. También con el uso del disfraz y de la anagnórisis, que demuestra que desde sus comienzos, la utilización de estos elementos van a ser una tónica general en la construcción de sus historias de comedia.

III.1.2. Uno, dos, tres⁴⁶

Con *Uno, dos, tres*, Wilder volvió a Alemania, tras *Berlín Occidente*, para rodar, una de las comedias más divertidas de su filmografía, donde los chistes se suceden a un ritmo vertiginoso, sin respiro para el espectador.

Wilder utiliza un diálogo veloz, lleno de genialidades además del humor gestual que tiene como representante principal en el filme a Schlemmer, la mano derecha de McNamara, el americano encargado de la fábrica de Coca-Cola en Berlín, interpretado por un brillante James Cagney que refleja a la perfección las intenciones de Wilder y Diamond sobre el papel.

Como decimos, la película transcurre en Berlín, a principio de los años sesenta, con las dos Alemanias, la capitalista y la comunista separadas, y por lo tanto con el tema de la Guerra Fría como transfondo principal de la historia. Además, el tema político se acentúa al ser protagonista el jefe de Coca-Cola en Berlín con la implantación capitalista americana en Europa. Esta visión particular de Wilder sobre los bandos capitalistas y comunistas, va a ser una tónica continua en la película, donde no cesan de surgir chistes sobre el tema. Va recibir influencias de *Ninotchka*, que el propio Wilder escribiera a finales de los treinta, con ese transfondo político como sustento de la historia, y con personajes de ambos bandos que definen perfectamente las dos ideologías.

Además de este tema delicado del que Wilder va a expresar todo el humor posible, existen otros dentro del filme. Es el caso del arribismo empresarial y la lucha por ascender en la empresa para alcanzar el éxito a toda costa, tema recurrente en Wilder, que justamente un año antes había tratado en *El*

⁴⁶ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

apartamento. McNamara trata, por todos los medios, de cambiar de emplazamiento y conseguir el soñado puesto en Londres y así abandonar la situación política de Alemania. Y para ello agrada a su superior en medida de lo posible, incluso haciéndose cargo de su hija durante unas semanas en Berlín. A pesar de sus intentos en el transcurso de las situaciones que se le presentan, al final no conseguirá el puesto soñado, pero sí volver a su país, donde quería su mujer, deseosa de regresar para tener una cierta estabilidad debido a los continuos cambios de ciudad de su marido.

McNamara, va a representar la figura del hombre que se mueve por intereses, no por sus sentimientos, ya que sus objetivos están por encima de todo. Intenta separar a la pareja haciendo que detengan a Otto, al que tiene que recuperar porque Scarlett está embarazada, y al que tendrá que convertir en capitalista para esconder su verdadera identidad. Todo por intereses propios y tratar de hallar el beneficio que siempre ha estado buscando.



Imagen de Uno, dos, tres (1961) de Billy Wilder

Otro de los temas tratados es el del amor, en este caso puro y verdadero entre los protagonistas, dispuestos a olvidarse de sus ideales con tal de permanecer con la otra persona, como demuestra Scarlett, la hija del jefe, cuando se casa con un comunista y no le importa ir detrás de su nuevo marido aunque tenga que cambiar de régimen. Y como ocurre luego con Otto, el marido de Scarlett, comunista hasta extremos insospechados, que termina adaptándose a la vida capitalista. En un principio obligado por los planes de McNamara para ocultar su identidad

comunista ante los padres de Scarlett, pero luego aceptando el importante puesto de Coca Cola en Londres para iniciar una nueva vida con Scarlett.

También, la infidelidad vuelve a aparecer en la historia como en tantas ocasiones en Wilder, aquí representada por McNamara y su secretaria, con la cual tampoco tiene una relación demasiado pasional, ya que está obsesionado con sus objetivos liberales. Relación que podremos ver que es consentida por la mujer, que se muestra cansada porque su marido solo piensa en el trabajo y esto puede acabar con su matrimonio. Finalmente Wilder opta por un final en el que todos acaban felices, McNamara, su esposa y sus hijos a Estados Unidos y Otto y Scarlett a Londres, sin que los padres de Scarlett conozcan la verdadera identidad de Otto con pasado comunista.

El filme trata diversos temas de fondo, que insistimos, es un cúmulo de hallazgos de Wilder con innumerables situaciones y diálogos hilarantes.

Wilder, no muy común en él, estuvo encantado y satisfecho con esta película y sobre todo con la intervención de James Cagney, quien aseguraba que era un gran profesional capaz de soltar páginas y páginas de guión ante la dificultad de la velocidad, sin equivocarse en una sola coma.

En otras declaraciones de Wilder sobre el filme, comenta la velocidad que quería imprimir en la película y el éxito final de la misma:

Sabíamos que íbamos a tener una comedia, que no íbamos a esperar obtener risas. Pero necesitábamos seguir a Cagney, porque él era la película. Había captado el ritmo, cosa muy importante. No es que fuera muy divertida, pero sí lo era la rapidez. La velocidad era fundamental, y así lo entendió Cagney. La idea general era hacer la película más rápida del mundo y dar a los actores algunas escenas más lentas para que pareciera más rápida todavía. Y salió muy bien. En mi opinión, es una película esporádicamente buena. Pero en conjunto, está bien. Tuvo mucho éxito, sobre todo en Alemania, después de que cayera el muro. Muchos años después. Volvieron a estrenarla.⁴⁷

Una vez expuesta la temática de la película y la opinión de Wilder sobre ella, pasamos ahora a analizar los elementos utilizados por Wilder que se refieren a la suplantación. En este caso, aparecen los trestipos de nuestra clasificación.

Suplantación de identidad

En el caso de la suplantación de identidad, la encontramos en un claro ejemplo que aparece en el filme. Corre a cargo de un hombre que suplanta la identidad de una mujer.

Suplantación de identidad de Schellemmmer como la señorita Ingleborg, con disfraz y con anagnórisis

McNamara ha conseguido deshacerse de Otto, el marido de Scarlett, la hija de su jefe a la cual tiene a su cargo, pero descubre que ésta está embarazada. Por lo tanto debe recuperar a

⁴⁷ Crowe, Cameron. Op. cit., p. 177.

Otto para formalizar la relación y llevar un plan a cabo para que éste se convierta en capitalista y sean una pareja idílica ante los ojos de su jefe y su esposa, los padres de Scarlett. Para ello debe pensar en un plan para que le devuelvan a Otto en la parte comunista. McNamara decide hacer un cambio: su bella secretaria de la cual los rusos quedaron extasiados en una visita de negocios a Coca-Cola por Otto, el marido de Scarlett.

Los rusos, tras duras negociaciones en escenas muy divertidas en un bar de la parte comunista, acceden al cambio. Ellos le devuelven a Otto, y McNamara les entrega a la secretaria, que en realidad descubrimos que es Schlemmer disfrazado, con el mismo traje que llevaba la secretaria por la noche, la señorita Ingleborg.



Imagen de Uno, dos, tres (1961) de Billy Wilder

He aquí la suplantación de identidad, con utilización de disfraz y anagnórisis en los rusos, cuando descubren la verdadera identidad de la secretaria de McNamara, que se produce en el punto medio de la película.

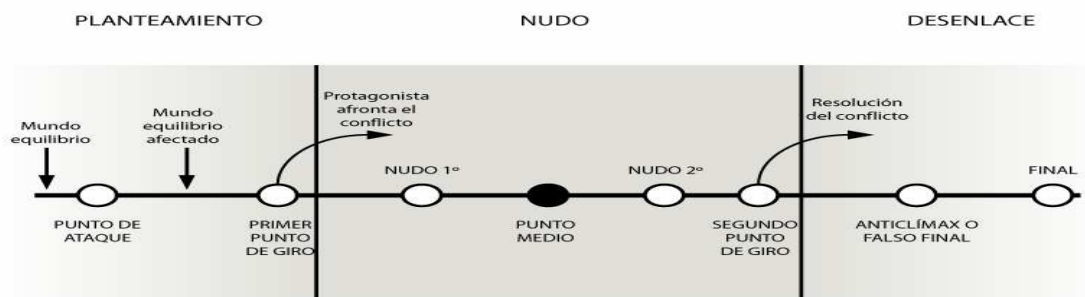


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención de un personaje

En la película también existe una suplantación con invención de identidad, en este caso protagonizada por un personaje masculino.

Suplantación a través de la invención del personaje de Otto Von Droste Schattenburg por parte de Otto ante los padres de Scarlett y ante los periodistas, con disfraz y con anagnórisis.

Para que Otto siga su relación con Scarlett y forme una familia con la muchacha, McNamara decide convertirlo al capitalismo, pero además inventa un personaje diferente tras el cual se va ocultar para siempre Otto, un hijo de una acaudalada familia, y le da a Otto el papel de conde.

En principio Otto no quiere pasar por esta nueva identidad creada por McNamara, pero al final accederá para que los padres de Scarlett entiendan que es un hombre de una gran posición social.

La invención se realizará con disfraz, ya que a Otto le cambian su estilo de vestir de arriba abajo y le convierten en un hombre elegante con traje, corbata y numerosos accesorios que le hacen parecer lo que se supone que es, un conde.



Imagen de Uno, dos, tres (1961) de Billy Wilder

También aparecerá el supuesto padre de Otto para concederle los papeles de adopción, que se hará pasar por su padre en lo sucesivo.

En los padres de Scarlett nunca se producirá la anagnórisis, porque no descubrirán cuál es la verdadera identidad de Otto, pero sí que sucederá en uno de los periodistas, ya que al sospechar de algo, Scarlett le cuenta la verdad. Sucede en el segundo punto de giro de la historia, justo

antes de partir al aeropuerto cuando van a presentarse ante los padres de Scarlett.

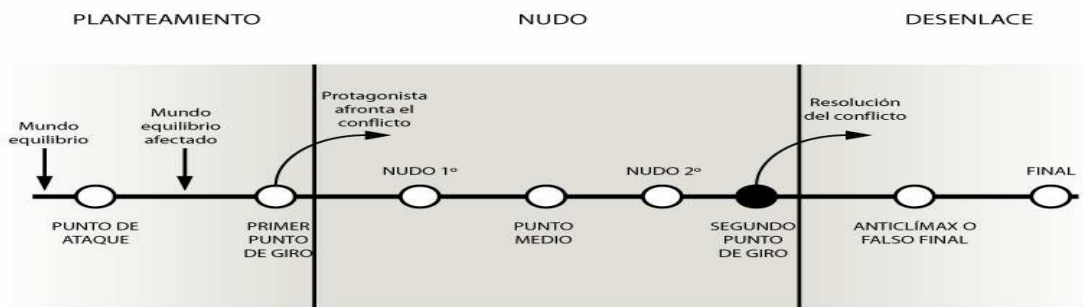


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

El último de los tipos de suplantación, va a ser una tónica durante toda la historia, que se irá sucediendo continuamente, sirviendo como hilo conductor de numerosas situaciones y engaños dentro de la película. Se llevan a cabo tanto por personajes masculinos como por personajes femeninos.

Suplantación de McNamara como hombre de compañía, sin disfraz, con anagnórisis

Cuando Scarlett, la hija del jefe, llega a Berlín, McNamara y su mujer van a recogerla al aeropuerto para recibirla. Cuando Scarlett ve a McNamara, le asigna el rol de hombre de compañía, un rol que McNamara acogerá involuntariamente, pero que oculta su verdadera identidad, la de un padre de familia trabajador de la empresa del padre de Scarlett.

En la chica se producirá anagnórisis al ver a la esposa de McNamara, y entenderá que no es el tipo de hombre de compañía que imaginaba.

Esta situación ocurre puntualmente dentro del punto de partida de la historia, en los primeros compases del primer acto.

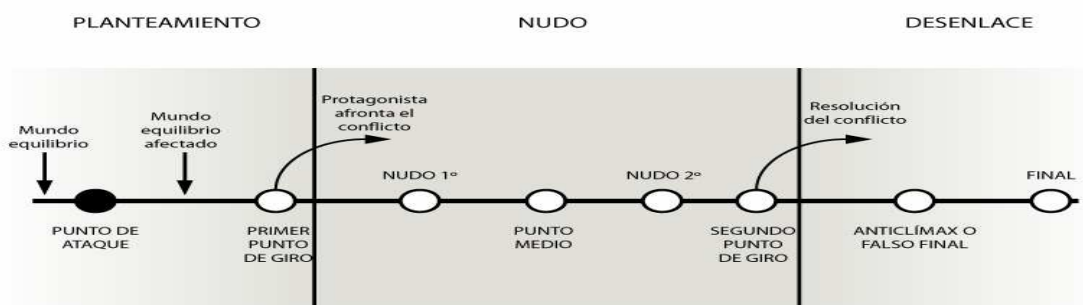


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de Phyllis, esposa de McNamara, como locutora de radio ante McNamara y Scarlett, con disfraz, sin anagnórisis

En ese momento, cuando llega Scarlett, Phyllis, la mujer de McNamara, decide realizar una broma, haciéndose pasar por locutora de radio, cogiendo una flor, que utiliza como una especie de micrófono que podríamos considerar como disfraz, e intentando entrevistar a Scarlett.

Es un pequeño guiño también puntual en el comienzo de la historia, en la escena en la que la muchacha llega al aeropuerto. No se produce anagnórisis porque es una broma sobre el papel de locutora que entienden tanto Scarlett, como McNamara que acompañan a Phyllis.

Suplantación de McNamara ante Phyllis, sin disfraz, con anagnórisis

McNamara tiene una relación sentimental con su secretaria, la señorita Ingleborg, aunque como dijimos previamente, sin ser demasiado pasional porque McNamara tiene siempre su cabeza en la empresa y en sus objetivos.

No obstante, siempre ha ocultado esta relación omitiendo un rasgo infiel de su personalidad, ante su esposa, Phyllis. Pero en el desarrollo de la historia, justo en el primer nudo del segundo acto, se va a producir la anagnórisis, y no cómo creíamos en la mujer que descubre la relación, sino en el espectador y en McNamara, cuando descubrimos que la esposa conoce dicha relación y ella ha sido la que también ha estado ocultando esta información.

Por lo tanto se produce una suplantación, tanto de McNamara como de su esposa, sin la utilización de disfraz y con el reconocimiento en este primer nudo del segundo acto, tanto de McNamara como del espectador.

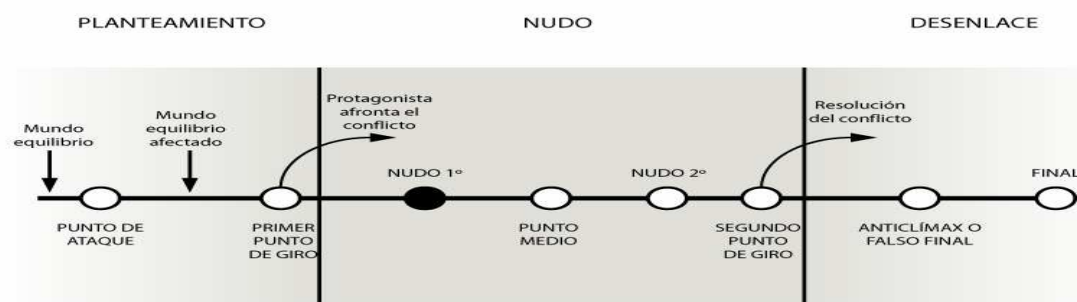


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de Scarlett ante McNamara y Phyllis, sin disfraz, con anagnórisis

En esta ocasión, la suplantación la protagoniza Scarlett ante McNamara y su mujer, Phyllis, cuando ejerce su papel de muchacha buena y decente, pero justo el día que sus padres aterrizarán en Berlín la chica desaparece.

McNamara se vuelve loco por las posibles repercusiones que puede tener la cuestión en referencia a su puesto en Londres, y por lo tanto hará lo imposible por conseguirlo.

Pero en el momento que éste está realizando numerosas llamadas para encontrar a Scarlett, recibe una llamada de su esposa quien le comunica que Scarlett ha aparecido.

La chica, todas las noches, salía de casa sin que ellos lo supieran y pasaba a la otra parte de Berlín, a la comunista, donde conoció a un chico, Otto, con quien ha terminado casándose. En ese momento se producirá la anagnórisis en MacNamara, que sirve como primer punto de giro de la historia, que nos trasladará al nudo, en el que McNamara intentará ocultar a Otto y enviarlo de vuelta a la parte comunista para que cuando lleguen los padres de Scarlett todo sea normal, sin un comunista en la familia.

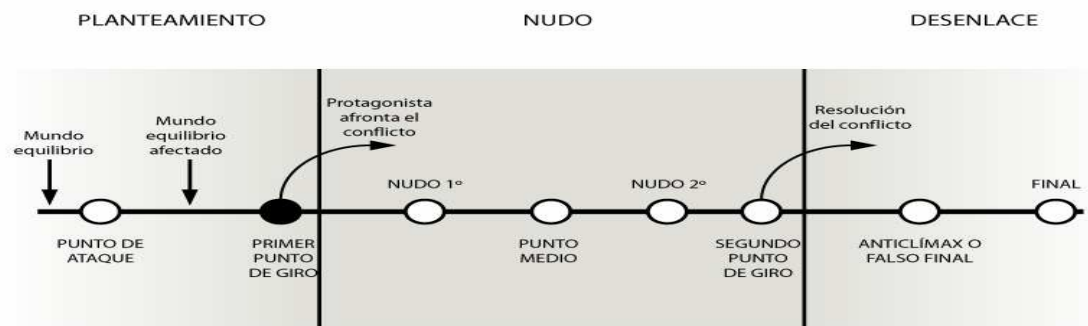


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Para realizar la suplantación durante sus escapadas nocturnas, Scarlett no utiliza ningún tipo de disfraz.

Suplantación de Fritz el chófer ante McNamara, sin disfraz, con anagnórisis

Pero para que Scarlett pudiera cada noche atravesar la frontera y llegar hasta la parte comunista, necesitaría un cómplice y éste se descubre que es Fritz, el chófer de McNamara, quien reconoce que la ha estado llevando cada noche porque le ha pagado una cantidad económica por ello. Ese reconocimiento por parte de Fritz hace que tanto McNamara como el público descubran esta circunstancia, que la situamos en ese primer punto de giro donde la historia da un vuelco al conocerse la relación entre Scarlett y Otto.

La ocultación de información de Fritz hace que se enmascare a sí mismo sin mostrar toda la realidad ante su jefe, se produce con el uso de disfraz, el de chófer por parte de Fritz.

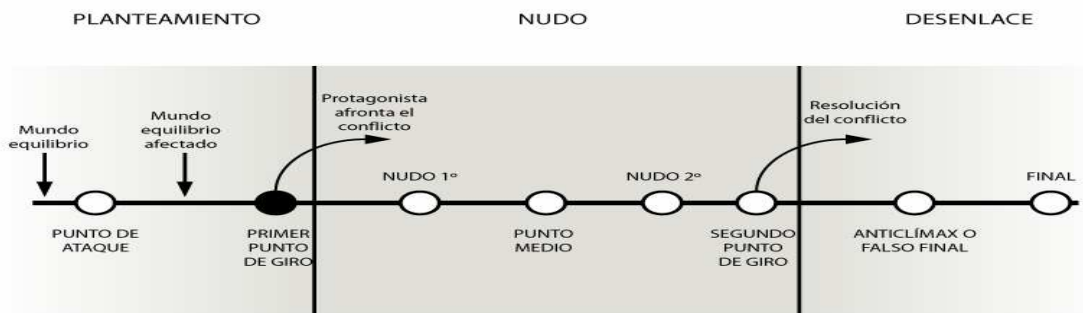


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de McNamara ante su jefe, sin disfraz, sin anagnórisis

En ese mismo punto, cuando McNamara busca desesperadamente a Scarlett, éste habla con el padre de la chica y le cuenta que todo está bien, y le oculta la verdad, que su hija tiene una doble vida y una relación con un comunista. Nunca se desvelarán los ideales de Otto, aunque con el paso de la historia la familia descubrirá que ambos están casados, concretamente en el segundo acto, en el segundo nudo de la trama.

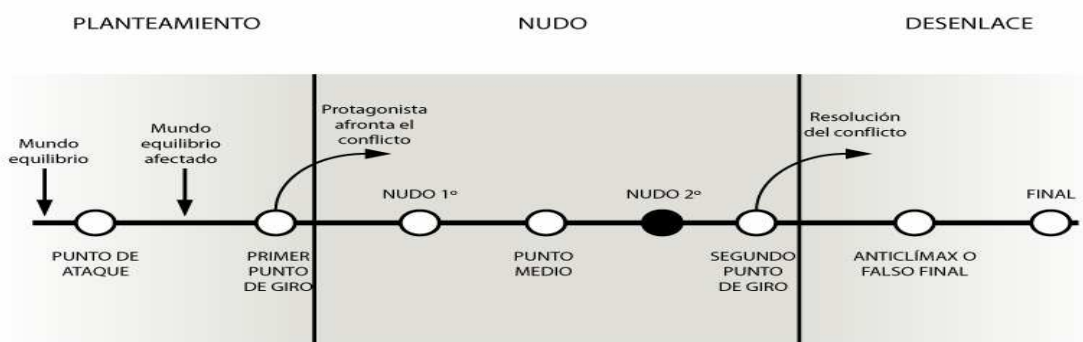


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Esta ocultación de información, vía telefónica sin uso de disfraz, hace que McNamara actúe de una manera falsa respecto a lo que sucede y respecto a su propia personalidad, de ahí la suplantación, que se va a dar en otro hecho en la misma llamada. Al principio de la misma, McNamara hace como que no le interesa en absoluto el puesto de Londres ante su superior, y aquí no se producirá anagnórisis en el jefe, ya que al final de la película, éste le dará el puesto a Otto, y McNamara no le revelará que él estaba profundamente interesado.



Imagen de Uno, dos, tres (1961) de Billy Wilder

Suplantación de McNamara ante Scarlett y Otto, sin disfraz, con anagnórisis

McNamara, una vez tiene en su despacho a Otto y a Scarlett, la feliz pareja recién casada, aunque en un principio no está de acuerdo en absoluto con dicha relación, se le ocurre un plan sobre la marcha y va a retroceder en su opinión, mostrándose más sereno y comprensivo con los muchachos y les dice que no es nadie para interponerse en esa relación de amor.

Decide regalarles por la boda el reloj de cuco yankee que tiene en su despacho, y como no tiene papel de regalo lo envuelve en el periódico americano *The Wall Street Journal*. Además, le ponen a Otto un globo en el tubo de escape del sidecar y cuando se marcha, el globo se hincha y en él claramente se lee: "Go Home Russki". Todo ha sido una sucia treta de McNamara, para que confundan a Otto con un capitalista en vez de un comunista y de esta forma, le detienen.

Cuando se produce la detención, Otto sufre la anagnórisis de la trampa que le ha tendido McNamara, que situamos en la primera parte del segundo acto, concretamente en el primer nudo.

Esta suplantación de McNamara haciéndose el hombre comprensible y amable, se realiza sin disfraz y como vemos con el uso de anagnórisis.

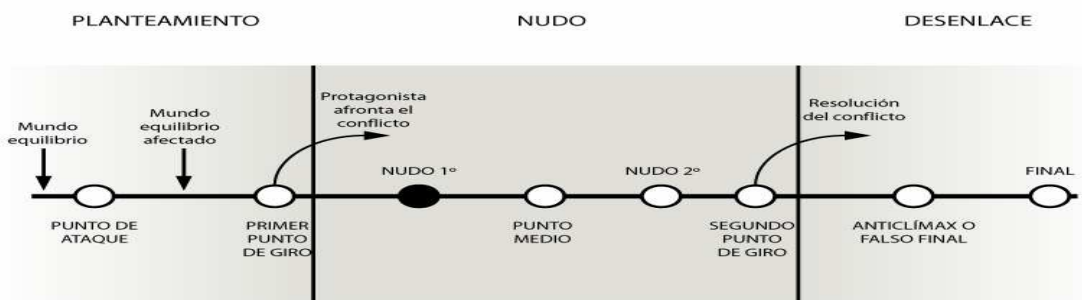


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de Otto ante los padres de Scarlett, con disfraz, sin anagnórisis

Entre Scarlett, la secretaria, Schlemmer y McNamara, colaboran para que Otto se convierta en un hombre del régimen capitalista, transformando radicalmente su personalidad para que los padres no sepan que verdaderamente es un comunista de ideales extremos.

Para ello utilizarán el disfraz, con trajes, corbatas, zapatos, calcetines, calzoncillos, además de lavarle a conciencia, hacerle la manicura, cortarle el pelo y enseñarle modales en la mesa.

Otto no quiere sufrir este cambio que va en contra de su manera de pensar, pero acepta a regañadientes, por el amor que profesa a Scarlett. De hecho, como dijimos con anterioridad, finalmente se adapta al régimen capitalista, trabajando en Londres para Coca-Cola.

Es un claro ejemplo de suplantación a través del enmascaramiento, ya que muestra una identidad que no es la suya verdaderamente.

Además, como explicamos anteriormente, una vez que se enmascara detrás de esta nueva personalidad, posteriormente se realiza la invención de un nuevo personaje, de Otto como conde, pero previamente se ha realizado esta metamorfosis en él.



Imagen de Uno, dos, tres (1961) de Billy Wilder

Nunca se producirá la anagnórisis en los padres de Scarlett, que no conocerán la verdadera personalidad de Otto. De hecho, cuando McNamara habla con el padre de Scarlett sobre Otto, incentiva el engaño diciéndole que es un trabajador de su

empresa y que además es un gran ingeniero. Todo ello, no se descubrirá dentro de la historia.

Suplantación del periodista ante McNamara, sin disfraz, con anagnórisis

Concluiremos este tipo de suplantación en la película, con el enmascaramiento del periodista que se cuela en el despacho de McNamara, quien pretende hacer una entrevista a todos ellos para sacar la noticia en prensa. McNamara le dice que se vaya, que no hay nada anómalo en la relación entre los chicos, ella es americana y él el hijo de un conde. Pero cuando el periodista se va a marchar, se topa con Scarlett que le cuenta la verdad de la situación, el engaño que todos están llevando a cabo respecto a Otto, descubriendo el periodista la situación. En ese mismo instante vuelve McNamara para sobornar al periodista para que no publique nada. Acto seguido allí se presenta Schellemmer, quien reconocerá al periodista como un componente de las S.S. En ese momento se produce también un reconocimiento en McNamara, quien ahora él es el que chantajea al periodista para no descubrir en ese lado de Berlín su identidad y su pasado nazi. El periodista se marchará de allí diciendo que la pareja no tiene nada de especial para publicar.

Estos hechos, sin necesidad del uso de disfraz, se van a producir en el segundo acto, alrededor del segundo nudo, momento como vimos antes, cuando también se les comunica a los padres que su hija Scarlett se ha casado.

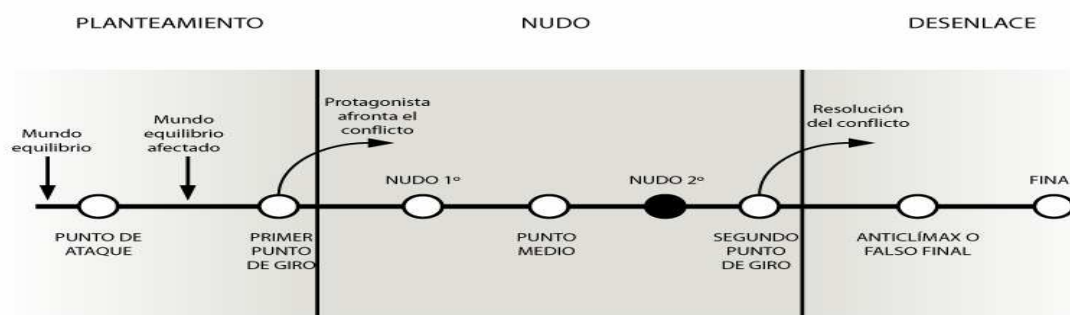


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Por lo tanto, *Uno, dos, tres*, es una película que utiliza los tres tipos de suplantación de nuestra clasificación, y sirve como base principal en la trama, sobre todo en la construcción de la personalidad de Otto, sin que los padres nunca conozcan la verdadera.

III.1.3. Irma la dulce⁴⁸

Irma la dulce, fue rodada en París por Billy Wilder, una película de la cual tampoco se siente muy satisfecho, a pesar del gran éxito que tuvo en Estados Unidos.

⁴⁸ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

La película trata el tema de la prostitución -como ocurriera posteriormente con *Bésame, tonto-* en los años veinte en París, con el retrato de la sociedad de la época en un emplazamiento creado al mínimo detalle en un plató, que recoge a la perfección la esencia que Wilder quería rescatar del París de aquellos años. Además de la prostitución y el entramado de su organización con proxenetas que controlan el trabajo de las mujeres, Wilder presenta en la película a la policía como un ente corrupto que se deja sobornar para dejar que se ejerza la profesión.

Wilder, para contrarrestar este hecho, crea el personaje de Néstor, interpretado por Lemmon, un policía honrado que pretende hacer cumplir las leyes, y que no entiende que se produzca este modo de proceder por parte de sus compañeros. Néstor será expulsado del cuerpo por una confusión, al creer su superior, que también se dejaba sobornar, aunque realmente la razón era que un agente honrado como Néstor, acababa con la estructura interna de la policía que sí accedía a sobornos.



Imagen de Irma la dulce (1963), de Billy Wilder

No obstante, Wilder nos mostrará un final optimista en lo que se refiere a las fuerzas del orden, ya que la policía ve la inocencia de Néstor ante un caso de supuesto asesinato y la honradez verdadera del mismo, y deciden reincorporarle al cuerpo.

Además de la honradez, el personaje de Néstor se guía por su bondad, por su buen corazón. Actúa por amor a Irma, y todo lo que hace después de conocerla, lo hace por ella. Como hacerse pasar por proxeneta, algo con lo que está totalmente en desacuerdo. O crear un personaje inglés que haga que Irma deje la profesión, y trabajar duramente por las noches para pagar a

dicho personaje inventado que a su vez pague a Irma, que a su vez le de el dinero a Néstor.

Pero no solo la bondad está presente en el corazón de Néstor, también lo está en el de Irma, quien está enamorada de Néstor y quiere trabajar para él, para su bienestar, porque también le ama.

Otro de los personajes clave en la historia es Moustache, el camarero que presume de haber tenido innumerables profesiones en vidas anteriores, quien sirve de *Pepito Grillo* de Néstor, al que va guiando dentro de un mundo que realmente el protagonista no conoce. Moustache le enseña a Néstor cómo se mueve el mundo, lleno de intereses basados en el flujo económico en una escena brillante donde el camarero lo explica a la perfección. O con disertaciones sobre el amor y el odio, en la que sentencia que el amor es ilegal pero el odio no, se puede odiar en cualquier sitio sin problema pero para amar hay que esconderse como en el caso del hotel Casanova enfrente del bar.

Sin duda, las reflexiones de Moustache son parte fundamental de la historia que cuenta verdades que hacen descubrir diversas circunstancias de la vida tanto en el protagonista como en el propio espectador.

Uno de los elementos que utiliza Wilder en la película, es la recuperación del *slapstick* puro de cine mudo, en la pelea entre Hypolito, proxeneta de Irma y el propio Néstor. Es una secuencia de un par de minutos de duración, en la que Néstor, ya ex policía, se enfrenta al proxeneta y consigue derrotarle y de esta forma hacerse el dueño del trabajo de Irma. Es una divertida escena en la que se intercambian golpes de todo tipo, y en la que Néstor utilizará una bola de billar que meterá en la boca de Hypolito que propiciará comicidad a la escena, que concluye con el uso de las lámparas de la mesa de billar, con diversos golpes de las mismas en la cabeza de Hypolito.



Imagen de Irma la dulce (1963), de Billy Wilder

Esta es la temática que utiliza Wilder en una película colorista, en la que se suceden las acciones y escenas divertidas, y en la que Shirley MacLaine interpreta a una prostituta sexy a la par que encantadora que enamora al público en cada escena. Brigitte Bardot se ofreció para interpretar este papel pero Wilder decidió apostar por MacLaine acompañada de Lemmon, pareja protagonista en su gran éxito, *El apartamento*.

Como comentábamos en un principio, para Wilder, la película no le satisfizo como director por varios motivos, como recogemos en sus propias palabras:

Era una pequeña película de época, situada en los años veinte o así. Y también era una especie de musical. Pero me equivoqué. Era demasiado grosera en algunas escenas. No quedó bien. Siempre hay algo que queda raro cuando la película transcurre en un país extranjero y los personajes no hablan ese idioma. Y era insoportable oír a Lemmon o MacLaine hablando inglés con acento. Es falso. No queda bien.⁴⁹

Una vez conocida la opinión de Wilder sobre la película, pasaremos al análisis del tema de nuestra investigación, que cuenta con los tres tipos de suplantaciones, que no dejan de sucederse durante toda la historia.

Suplantación de identidad

En primer lugar, comenzaremos con la suplantación de identidad, que en la película aparece tan solo en una ocasión, protagonizada por un grupo de hombres que adoptan otra identidad ante el policía Néstor.

Suplantación de identidad de los detenidos del hotel Casanova con diferentes identidades, ante Néstor, sin disfraz, con anagnórisis.

Néstor decide realizar una redada en el Hotel Casanova, donde se ejerce la prostitución y el cual está lleno de hombres que aprovechan los servicios de las prostitutas. Cuando se presentan todos esos hombres en el *hall* del hotel, Néstor les pide sus nombres, a lo cual el primero de ellos dice ser Jacques Casanova, el segundo André Casanova y el tercero, el General Lafayette. Evidentemente no son sus verdaderos nombres y utilizan identidades falsas para no ser detenidos con sus identidades propias. Podría considerarse como la invención de personajes, pero Néstor interpreta que esas identidades existen, y que le tratan de tomar el pelo.

En el caso del General Lafayette, el que se oculta detrás de esta identidad es el propio comisario de policía, el superior de Néstor, pero éste no lo sabe. Posteriormente, ya en la comisaría, se va a producir la anagnórisis cuando Néstor descubra la verdadera identidad del supuesto General Lafayette, que en verdad es su superior, quien a su vez descubre el

⁴⁹ Crowe, Cameron. Op.cit. p. 101.

supuesto soborno en Néstor al que despide del cuerpo de policía. Este hecho, el reconocimiento de su superior por parte de Néstor, se produce en el primer punto de giro, cuando la vida de éste cambia radicalmente, ya que le despiden y debe comenzar desde cero.

La suplantación se produce sin disfraz por parte de los suplantadores, quienes no ocultan su verdadera identidad bajo ningún elemento de apoyo, simplemente con sus palabras diciendo que son quienes realmente no son.

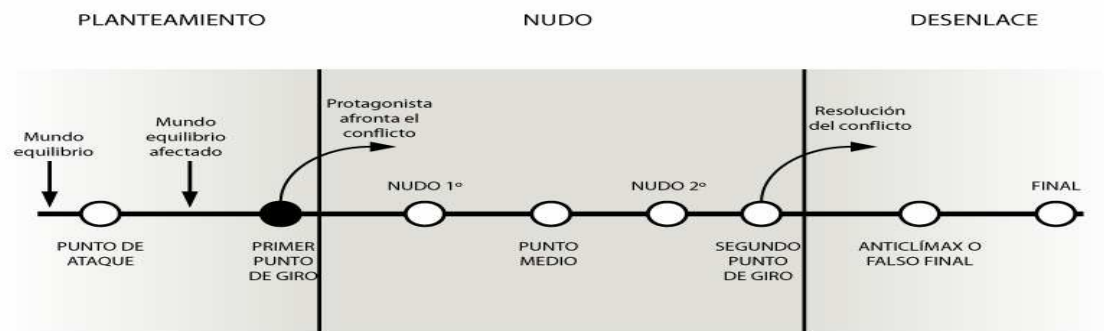


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención de un personaje

En lo que se refiere a la creación de una nueva identidad, se produce a través de Néstor que crea a un lord inglés. Solamente existe ésta en toda la película, pero es la base principal del nudo y el desenlace de la historia, de ahí la importancia trascendental para el desarrollo de la película.

Suplantación a través de la invención del personaje de Lord X por parte de Néstor ante Irma, la policía y los demás proxenetas, con disfraz, sin anagnórisis

Como decíamos, esta creación de Lord X, es fundamental para la historia, ya que Néstor lo crea para citarse cada semana con Irma, pagarle una verdadera fortuna, y de esta forma Irma dejará la profesión que es lo que quiere Néstor. Para la creación del lord inglés, Néstor se servirá del uso del disfraz, con un traje como el clásico que utilizan los lores. Además, una barba grisácea, cejas pronunciadas y un parche en uno de sus ojos, todo ello apoyado por la voz que adapta para parecerse todo lo posible a un refinado inglés. También, todo con la ayuda de Moustache, crean una biografía del personaje, para que sea lo más creíble posible. Esa creación se producirá hacia el punto medio de la historia, cuando Néstor toma esta decisión porque no aguanta los celos y pensar que su chica se acuesta con otros mientras él espera en el bar.



Imagen de Irma la dulce (1963), de Billy Wilder

Como vemos, el disfraz es fundamental y elaborado para que no tenga resquicios en los que puedan descubrir al suplantador, Néstor, pero en la película existe la peculiaridad de que nunca se producirá anagnórisis en los demás personajes y nunca se descubrirá que Néstor se oculta bajo la identidad del creado Lord X. Incluso, para no revelar la verdad, Néstor acaba con el personaje y es acusado de asesinato. Va a la cárcel por este supuesto crimen antes de que se descubra la verdad.

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

La utilización de este tipo de suplantación es primordial en la película, ya que se suceden en numerosas ocasiones como podremos comprobar a continuación. Los protagonistas son personajes tanto masculinos como femeninos, y como veremos, el uso de este elemento es una tónica en todos los puntos de la historia.

Suplantación de Irma ante tres clientes, con disfraz, sin anagnórisis

Nada más comenzar la película, se alternan, con los créditos, las historias que Irma les cuenta a sus clientes, para causar en ellos cierta compasión y de esta forma dejarle la mayor propina posible tras sus servicios. Una forma muy original que introduce Wilder en la utilización del elemento clave de nuestra investigación y que en este caso introduce como prólogo de la propia historia en sí.

Irma enmascara su propia personalidad con diferentes identidades propias pero que parecen inventadas para ocultar su verdadero yo tras ellas. Al primero de ellos le cuenta que es una ex pianista, al segundo que sus padres están en el Congo, y al tercero de ellos que es huérfana.

Todo por la búsqueda de un beneficio propio, causar lástima y de esta forma recibir más dinero de ellos.

Todos los enmascaramientos de Irma, se realizan con disfraz, que es la ropa que lleva para ejercer su trabajo, y sin anagnórisis en los demás personajes que sufren el engaño, ya que no vemos cómo conocen la supuesta verdad por parte de Irma.

Suplantación de Irma ante Néstor, con disfraz, con anagnórisis

En este caso, nuevamente Irma es la protagonista de la suplantación, pero esta vez oculta su verdadera personalidad ante Néstor. Cuando se conocen, éste le pregunta qué hace en plena madrugada junto a tantas mujeres en la calle. Ella contesta que pasea decentemente a su perrita, y no sabe qué estarán haciendo las demás.

De esta forma, Irma oculta su verdadera razón de ser en aquel lugar y su verdadera identidad, una prostituta que trabaja en aquel hotel.



Imagen de Irma la dulce (1963), de Billy Wilder

La ocultación de los propios rasgos de Irma ante Néstor se realiza con disfraz, la ropa que suele vestir Irma para ejercer su profesión, y en este caso sí se produce anagnórisis en el otro personaje, escenas después, cuando el honrado policía decide intervenir el hotel con la redada mencionada anteriormente y de esta forma descubre que en realidad Irma es una prostituta más que sube a las habitaciones del hotel a prestar sus servicios sexuales. Este hecho se produce dentro del primer acto, previo al primer punto de giro cuando Néstor es despedido, y después del punto de ataque.

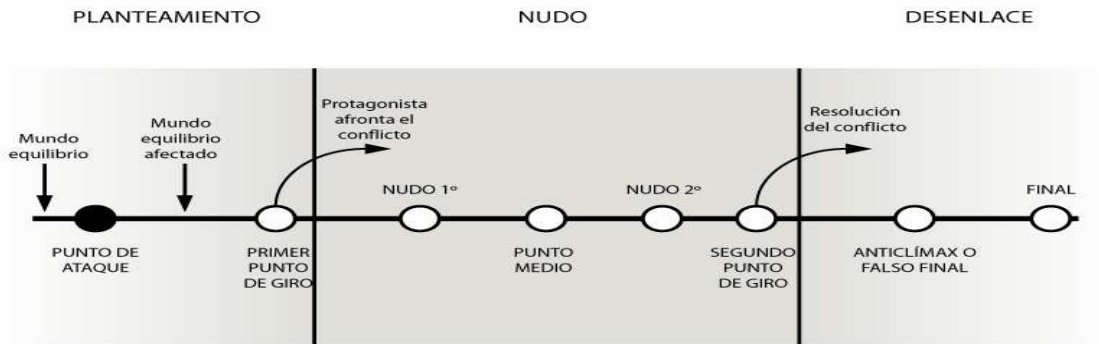


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Lo situamos por lo tanto en el mundo de equilibrio afectado, que nos lleva al punto de giro que nos trasladará posteriormente al segundo acto.

Suplantación de Moustache ante Néstor, con disfraz, con anagnórisis

Como decíamos anteriormente, Moustache es un personaje clave en la historia por sus aportaciones continuas en Néstor quien descubre el mundo y las diferentes tomas de decisiones gracias al dueño del local. Pero a través de Moustache también Wilder utiliza este tipo de suplantación, que servirá como *running gag*, es decir, como chiste que corre durante toda la historia con los diferentes enmascaramientos de su propia personalidad que realiza.

Moustache asegura ante Néstor que ha ejercido diferentes profesiones a lo largo de su vida: profesor de la Sorbona, coronel en Marrakech, crupier en Montecarlo, combatiente en Dunkerke, ladrón de un banco en Burdeos, abogado y tocólogo en África.

Moustache adopta todas estas ocupaciones que nunca podrá demostrar, siempre con su traje de camarero de su propio local. Por ello podríamos decir que utiliza disfraz, sin que se produzca anagnórisis en la mayoría de ellas. Sólo en dos casos podría considerarse demostrado: cuando ejerce como abogado de Néstor en el caso de asesinato de lord X y en el parto de Irma justo al final de la película.

En el caso de la abogacía de Moustache se produce en el segundo punto de la historia, cuando Néstor asume el papel de asesino incitado por Moustache, quien posteriormente le representará y nos daremos cuenta de que sí puede ejercer esa profesión. Por lo tanto se produce anagnórisis en el espectador y también en Néstor.

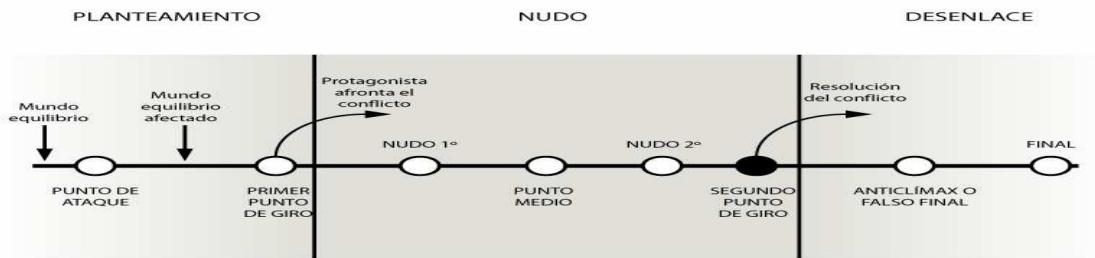


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Y en el caso del parto de Irma, Moustache realiza las labores de comadrona y asegura que estuvo en África como tocólogo. Tanto Néstor como el espectador descubren que puede que este enmascaramiento puede ser real, produciéndose este reconocimiento en el clímax de la historia.

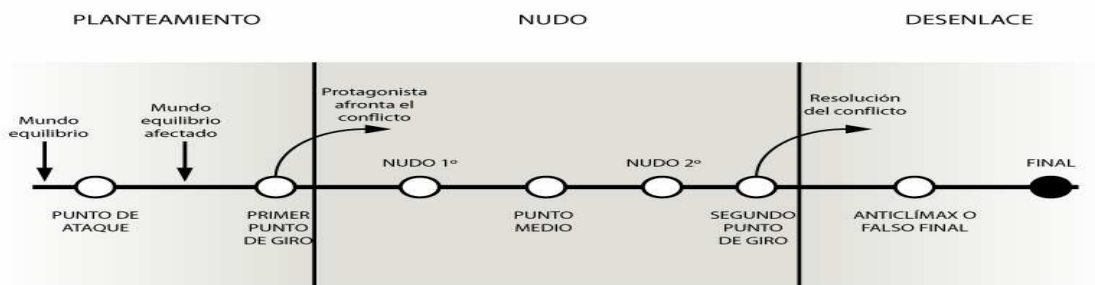


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de Néstor ante Irma, los demás proxenetas y prostitutas, con disfraz, sin anagnórisis

Néstor, para defender a Irma, se enzarza en una pelea con Hypolito y así consigue a Irma, quien decidirá trabajar para él y sin querer, Néstor se encuentra dentro del rol de proxeneta, algo que él no es, pero que aparenta en el barrio ante los demás proxenetas y prostitutas. De hecho, le nombran presidente de la organización ya que tiene a la mejor prostituta de todas.



Imagen de Irma la dulce (1963), de Billy Wilder

Todo lo hace por amor a Irma y utilizará este papel como enmascaramiento de su verdadera personalidad, que está en contra de ese mundo de prostitución y proxenetismo. Su único apoyo y cómplice que sabe la verdad es Moustache, y Néstor ocultará este hecho de tal forma que nunca nadie conocerá la realidad. Por tanto no se producirá ningún tipo de anagnórisis en los demás personajes para reconocer este hecho en concreto, que es fundamental para el desarrollo de los acontecimientos de la historia y la evolución del personaje.

Para realizar la suplantación, Néstor utiliza disfraz, es decir, trajes propios de proxenetas que le consigue Irma con el dinero que gana prostituyéndose.

Suplantación de Néstor ante Irma, sin disfraz, sin anagnórisis

Néstor, para pagar al personaje inventado lord X, que paga a Irma e Irma paga a Néstor, necesita ganar dinero para sufragar este plan. Así que por las noches el personaje que interpreta Lemmon, huye por la ventana de la casa de Irma y trabaja hasta el amanecer para ganar el máximo dinero posible que pueda mantener a flote su plan.

Pero Irma comienza a sospechar del estado físico de Néstor. Ata sus propios cabos y le dice que está con otras mujeres por las noches. Néstor, para no contarle la verdad y descubrir el plan tramado para que no se acueste con otros hombres, reconoce que sí, que está con otras chicas, para hacerse el duro en la relación y mostrar que él lleva las riendas además de ocultar la verdad. Se produce por lo tanto otra suplantación dentro de la primera, y ninguna de ellas va a tener anagnórisis, ya que en el caso del trabajo nocturno Irma nunca lo sabrá, y en el caso de las amantes de Néstor, ella nunca descubrirá que en realidad era otro engaño y que nunca ha estado con otras.

Dichos enmascaramientos se realizan sin disfraz, ya que cuando Néstor trabaja lo hace con ropa normal, y sin que Irma lo vea.

Suplantación de Néstor como asesino ante Irma, proxenetas, prostitutas y policía, con disfraz, con anagnórisis

Justo en el segundo punto de giro de la historia, Néstor decide eliminar al personaje que creó en el punto medio, el de lord X, porque siente celos hasta de su propia creación y de esta forma Irma se centrará en él. Pero Hypolito ve cómo en el río está la ropa de Lord X e interpreta que Néstor lo ha matado por celos. La policía llega al bar, y ante la declaración de Hypolito, le detienen. Justo cuando Néstor se va a defender, Moustache decide ejercer como abogado y le pide que asuma el asesinato, aunque no exista la persona de lord X, así le evitará muchos problemas, pero en realidad le lleva a más, ya que es detenido y encarcelado por asesino.

Néstor se fugará después de la cárcel, y gracias a un plan meditado, resucitará a lord X y esto hará que sea inocente del caso, ya que nunca lo mató. Así que se convierte en inocente.

Por ello, en este caso podemos considerar que no se produce un reconocimiento en la identidad verdadera de lord X, pero sí se produce una anagnórisis en el clímax de la película cuando se

descubre la verdad de que Néstor no es un asesino, a pesar de que no se aten todos los cabos y continúe la suplantación por parte de Néstor en la invención de lord X.

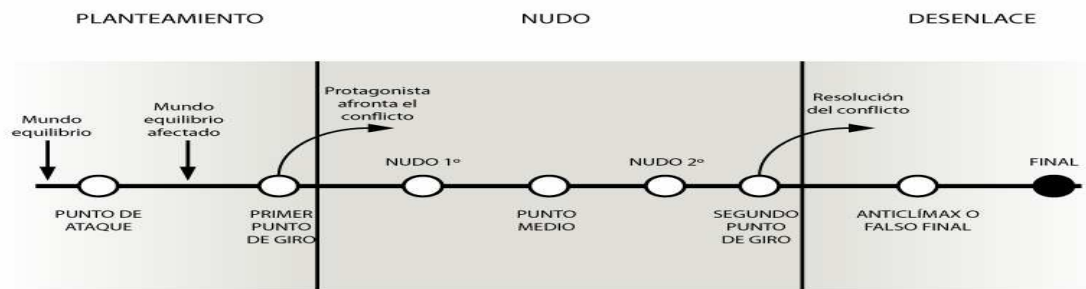


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Néstor no utiliza un disfraz específico para asumir el asesinato, pero sí irá vestido como proxeneta, y posteriormente en la cárcel con el traje de preso. Por lo tanto Wilder utiliza el elemento del disfraz para realizar estas suplantaciones.

Suplantación de Néstor ante la policía, con disfraz, sin anagnórisis

Para concluir este tipo de suplantación, cerramos el capítulo con otra ocultación por parte de Néstor, esta vez ante la policía con Irma como testigo.

Cuando Néstor se fuga de la cárcel, va a ver a Irma, a su piso, y allí aparece la policía. Néstor, para infiltrarse entre los policías y no ser descubierto, se viste de policía ya que todavía conserva el traje de cuando estuvo trabajando en el cuerpo. Actúa como si fuese un policía más y ninguno de ellos le descubre, aunque uno de los miembros del cuerpo de policía queda un poco extrañado y está a punto de desvelar la identidad de Néstor, pero al final no lo hará.

Para realizar dicha suplantación se utiliza disfraz, el de la policía y no se produce anagnórisis en los personajes que buscan a Néstor.

Por lo tanto en *Irma la dulce*, se dan los tres tipos de suplantaciones que clasificamos previamente y como podemos comprobar son fundamentales para el desarrollo de la historia y el desenlace final.

III.1.4. La vida privada de Sherlock Holmes⁵⁰

La vida privada de Sherlock Holmes fue uno de los proyectos más ambiciosos de Wilder, que culminaba los años sesenta y que se estrenaría en el año 1970. Pero Wilder nunca se sintió orgulloso del resultado final de la película debido al montaje final que no pudo llevar a cabo él en persona, y que hizo que el resultado de la misma no fuera el que tenía pensado en su cabeza.

⁵⁰ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

La película rescata por parte de Wilder y Diamond a uno de los detectives más famosos de la historia de la literatura junto a su fiel compañero, Watson. La vida de Sherlock Holmes en compañía de Watson, va a ser el punto de partida de la historia, en la rutina en la que ambos se desenvuelven en Londres. Tras mostrar la vida de ambos, la historia arrancará con un caso que deberán resolver: a su casa llega una chica desorientada que descubren que es la señora Valladon. Con ese hecho comienza la investigación de Holmes, que va descubriendo pistas y más pistas que relacionan al marido de Gabrielle, que así es como se llama la chica, con un extraño caso que transcurre en el Lago Ness, en Escocia.

El filme tiene pues como temática la resolución del caso, dónde está el marido de Gabrielle y la relación que tiene con el caso del Lago Ness, otro misterio que finalmente Holmes resolverá. Lo que no resolverá es la identidad de la señora Valladon, que le engaña durante toda la historia y que ni el propio Holmes puede descubrir por sus propios medios, sino que su hermano, Mycroft, tiene que ayudarle a resolver.



Imagen de La vida privada de Sherlock Holmes (1970), de Billy Wilder

Además, dentro de la historia se tratan otros temas, como el de la posible homosexualidad de Holmes, un guiño que introduce Wilder, pero que el propio Holmes desestima con frases como que él no es el misógino que Watson describe en sus novelas, sino como dice en el filme "no me desagradan las mujeres, simplemente desconfío de ellas".

Además, Wilder aprovecha el filme y la recuperación de ambos personajes para describir la sociedad donde se encuentran

y cómo es la época de Londres en la que ambos se desenvuelven con sus casos.

Wilder resucitará a los personajes literarios ofreciendo una visión personal sobre ellos en una película, que como dijimos con anterioridad, fue una de sus apuestas más ambiciosas pero que se truncó por el montaje que eliminaba secuencias fundamentales para la descripción de la época y los personajes y que hicieron que Wilder quisiera que el filme desapareciera de su cabeza cuanto antes. No obstante, el resultado de la película es bastante bueno, aunque Wilder sea tan crítico con ella como comprobamos a continuación:

Sherlock Holmes era una película estupenda, demasiado larga. Me fui a París a rodar una película allí y le dije al montador- la decisión final dependía de mí-: "Confío en ti, ya sabes lo que me gusta. Corta esto, corta aquello..." Cuando regresé, era un desastre absoluto, el montaje que había hecho. Había eliminado todo el prólogo, había eliminado media secuencia. Se me saltaban las lágrimas al verlo. Y, de algunas de las cosas cortadas, desaparecieron los negativos. No hemos podido encontrarlos. Porque mucha gente me ha dicho que le gustaría ver la película entera, tal como se había rodado.⁵¹

Una vez mostrado el descontento de Wilder con la película, pasaremos al análisis que ocupa nuestra investigación, donde aparecen los tres tipos de suplantación en este filme.

Suplantación de identidad

En la película se produce una suplantación de identidad, protagonizada por un personaje femenino. A continuación analizaremos esta circunstancia.

Suplantación de identidad de Ilse von Hoffmatal como Gabrielle Valladon ante Holmes y Watson, con disfraz, con anagnórisis

Una muchacha aparece misteriosamente en la casa de Holmes y Watson, empapada al caer al río y desorientada sin recordar nada, sólo con la dirección del detective y el médico, que le sirve al cochero para llevarla hasta allí. Holmes y Watson la acogen y comienzan a investigar su identidad y los motivos de la circunstancia en la que se haya la mujer. Finalmente descubren que su nombre es Gabrielle Valladon, quien busca a su marido, Emile, y recurre al investigador para encontrarlo. Pero la historia va transcurriendo, y al final del segundo acto descubrimos que en realidad, ella no es Gabrielle Valladon, sino Ilse von Hoffmatal, una espía alemana que trata de encontrar a Emile Valladon y el proyecto que se está llevando a cabo en el Lago Ness y así descubrir el sumergible que los británicos están construyendo.

⁵¹ Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 110-111.



Imagen de La vida privada de Sherlock Holmes (1970), de Billy Wilder

Por lo tanto, Ilse suplanta la identidad de Gabrielle, que descubrimos que ha sido secuestrada y asesinada por los alemanes para que Ilse realice la suplantación y lleve a cabo el plan de los alemanes. Realiza la usurpación con la utilización de disfraz, en un comienzo con ropa mojada, luego con ropa de una mujer casada, pero también con el apoyo de elementos como el anillo de matrimonio que verifican que es la esposa de Emile Valladon.

En Sherlock Holmes, y en el espectador, se produce la anagnórisis del descubrimiento de esta circunstancia cuando el hermano del detective, Mycroft, quien está al frente del proyecto del sumergible, le comunica quién es verdaderamente la supuesta Gabrielle y todo el entramado que hay detrás del proyecto que están realizando y las intenciones de los alemanes de robarles la idea mediante la infiltración de Ilse como Gabrielle. Este hecho se produce en el segundo punto de giro de la historia, que hace que nos traslade al desenlace de la historia.

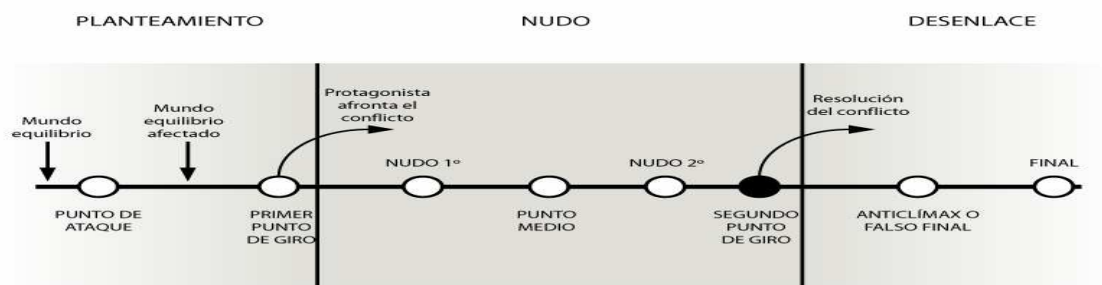


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención de un personaje

Este tipo de suplantación es utilizado por Wilder en esta película en una ocasión, y tiene como protagonistas a un personaje masculino, el de Holmes, y otro femenino, el de Ilse.

Suplantación a través de la invención del personaje del matrimonio Ashdown por parte de Holmes e Ilse ante diferentes personajes, sin disfraz, sin anagnórisis

En este caso, Wilder, realiza este tipo de ocultación con la invención de nuevas identidades a cargo de Holmes y de Ilse, que en ese momento todavía actuaba como su suplantada, Gabrielle Valladon, ante diferentes personajes escoceses, como el guía turístico.

Ambos, Holmes y Gabrielle, se hacen pasar por matrimonio, crean los personajes del señor y la señora Ashdown, y con sus nuevas identidades aprovechan para hacer creer a diferentes personajes que son esposo y esposa, para pasar desapercibidos y llevar a cabo con éxito su investigación.

Posteriormente, cuando se descubre la verdadera identidad de Ilse, la espía alemana, se hace un guiño final en la última escena de la película, cuando Holmes recibe una carta de su hermano que le comunica que Ilse ha sido asesinada en Japón en otra de sus misiones donde sí fue descubierta, pero donde se hizo pasar con otra identidad diferente, la señora Ashdown, en clara referencia a su relación con Holmes.

En la invención de estas identidades, no se utilizan ningún tipo de disfraces para realizarlas, y tampoco se produce anagnórisis en los otros personajes que han sufrido la ocultación de la verdadera identidad.

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Por último, Wilder utiliza también el enmascaramiento de la propia personalidad, en este caso llevado a cabo por Holmes, pero con una peculiaridad: el apoyo de Watson para la suplantación de Holmes, y el apoyo de Holmes para la suplantación de Watson.

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad de Holmes llevada a cabo por Watson, ante lectores. Sin disfraz, sin anagnórisis.

En este caso se produce un peculiar enmascaramiento de la personalidad propia. Watson, quien escribe los relatos basados en las aventuras y casos que vive con Sherlock Holmes, describe a Holmes en formato literario con unos rasgos que no son del todo ciertos en el detective. Holmes le dice que en realidad no es tan alto, ni odia a las mujeres como describe Watson, ni toca magistralmente el violín, ni ingiere tantas cantidades de cocaína como asegura su médico y escritor de sus historias. Por lo tanto, a través de la pluma de Watson, se describen los rasgos de Holmes de una manera que no son ciertas como realmente

es él, y por tanto se produce una ocultación de la verdadera personalidad de Holmes llevada a cabo por Watson.

Este enmascaramiento es muy subjetivo debido a que podríamos considerarlo como una licencia poética que se toma Watson para hablar sobre Holmes, porque quizá le interese describirle de esa forma en sus relatos. No obstante lo consideramos como un enmascaramiento de la personalidad real de Holmes que se refleja en la historia dentro de la pantalla, aunque somos conscientes de las diversas interpretaciones que se pueden tomar acerca de este asunto.

En lo que se refiere al uso del disfraz, podríamos considerar que refugiarse detrás de la descripción como escritor de relatos y novelas, hace que utilice ese elemento para ocultar la verdadera realidad. Podríamos pues, considerar que la literatura le sirve a Watson para ocultarse, y este elemento podría actuar como disfraz de la verdadera identidad de Holmes.

También se produce una anagnórisis muy curiosa ya que al interpretar esa escena donde se revela como verdaderamente es Holmes, se produce un descubrimiento en el espectador que a su vez puede ser el propio lector de los relatos de las novelas escritas por Watson.

Esta escena se produce en el primer acto, en el mundo de equilibrio que comparten Watson y Holmes. No es una anagnórisis directa, pero sirve como homenaje de Wilder a los lectores de las diferentes entregas de las novelas de Arthur Conan Doyle.

Wilder utiliza por tanto el metalenguaje de la literatura dentro del cine, y esto hace que se utilice el disfraz de una manera peculiar al igual que una especie de anagnórisis con un guiño hacia el espectador-lector.

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad de Holmes, ante Pietrova y su representante, sin disfraz, con anagnórisis

Dentro del primer acto se produce el otro enmascaramiento de personalidad propia de Holmes, cuando junto a Watson, van al teatro a ver *El lago de los cines*. El representante e intérprete de Pietrova, cita a Holmes en el camerino de la artista para charlar con él. Holmes accede y en esa reunión, le proponen que se una a Pietrova para engendrar un hijo con ella, que sin duda contará con el talento de la bailarina y la inteligencia de Holmes.

Para salir del paso de aquel aprieto en el que está envuelto Holmes, decide suplantar su verdadera personalidad diciendo que es homosexual, y que de esta forma es imposible que pueda engendrar el hijo que quiere Pietrova.

Además de esta ocultación de la verdadera identidad de Holmes que no es homosexual, hace creer que su pareja sentimental es Watson, suplantando por lo tanto la identidad también de su amigo, quien descubre poco después el hecho produciéndose en él una especie de anagnórisis en sí mismo.

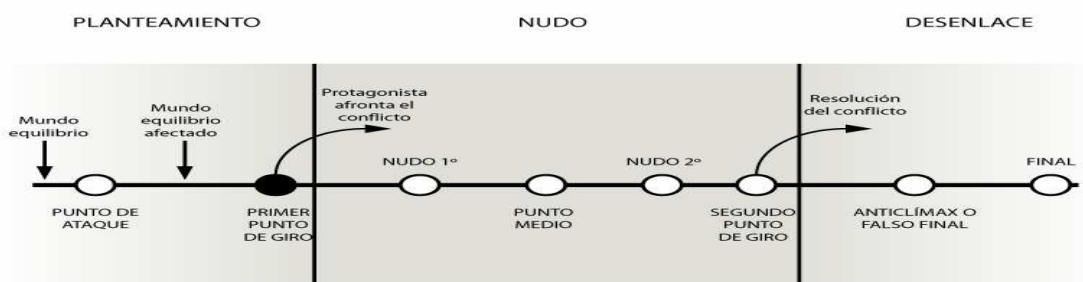


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

La suplantación se realiza sin la utilización de disfraz, y con el uso de la anagnórisis que se produce en Watson cuando descubre que los demás creen que es homosexual, sobre todo en la divertida escena en la que Watson intenta ligar con las bailarinas y son los bailarines los que terminan bailando con él ante la noticia que reciben todos de que él es homosexual. Este hecho, como decimos, se produce al final del primer acto, todavía en el prólogo de la historia, en el mundo de equilibrio en el que se sitúan los protagonistas, justo antes del primer punto de giro de la historia que se produce cuando en su casa aparece la mujer que cayó en el río.

Por lo tanto, en *La vida privada de Sherlock Holmes*, Wilder utiliza los tres tipos de suplantación, como hemos visto, con ciertas peculiaridades aprovechando la importancia de sus personajes, conocidos en todo el mundo a través de la literatura de intriga.

Además destacaremos en este filme, la mezcla nuevamente de la literatura con el mundo del cine a cargo de Wilder. En esta ocasión utilizando directamente un personaje tremendamente popular en la novela policíaca, como Holmes y su acompañante Watson.

Aquí comprobamos el gusto de Wilder por la literatura y su reflejo en la gran pantalla. Anteriormente hemos percibido otras influencias como las de Shakespeare, pero aquí lo hace directamente llevando a cabo dichos personajes a su propia historia.

III.1.5. Primera plana⁵²

En el año 1974, Billy Wilder va a dirigir un *remake*: *Primera Plana*. La película gira en torno al mundo del periodismo, a la lucha agresiva por conseguir la noticia de portada a finales de los años veinte en Chicago. Wilder retrata con gran agudeza este mundo del periodismo atroz por dentro, con periodistas como protagonistas y su forma de trabajo para conseguir el éxito. Sobre todo se describe a la perfección con el personaje de Walter Burns interpretado por Walter Matthau, el director del periódico *The Examiner*, quien a toda costa basa su

⁵² Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

vida en su trabajo que está por encima de todo. El otro componente de la pareja protagonista, Jack Lemmon que interpreta a Hildy Johnson, es el mejor de sus periodistas, pero justo en el momento clave, cuando Williams va a ser ejecutado, Hildy deja el periódico porque se va a casar y además esa misma noche va a abandonar la ciudad con su futura esposa. Por encima de la voluntad de Hildy, Walter hará todo lo posible para que permanezca en el periódico y escriba la noticia del momento, aunque también intentará que su estancia se prolongue y nunca se marche de Chicago.

El filme muestra hasta qué punto puede llegar el director del periódico para evitar la marcha de Hildy, pero también la muestra de cómo se lleva la profesión en la sangre, y el propio Hildy, a pesar de que parece convencido de que se va a casar y dejar el periodismo, no deja definitivamente de actuar como tal.

Pero además del periodismo y sus vicisitudes internas, Wilder trata otros temas de vital importancia dentro de la historia. Sin duda, la crítica al sistema, por la ejecución de Williams, que posteriormente se demostrará que es inocente y será liberado. La importancia simplemente de los intereses propios a costa de la vida de una persona. Ya sea por los periodistas, para conseguir la noticia, ya sea por el sheriff o el alcalde para beneficios políticos, un inocente será ejecutado y la preocupación de su alrededor es otra, hasta que la historia desencadena en el descubrimiento de la inocencia y la corrupción por parte de las autoridades. Sin duda una crítica al sistema de la época y a sus componentes por parte del guionista y director.



Imagen de Primera plana (1974) de Billy Wilder

Wilder trata nuevamente el tema de la prostitución, con Molly Malloy, la prostituta, la única que defiende a Williams para que no sea ejecutado. Quizá Wilder vuelve a retomar su cinismo habitual, y su crítica hacia ciertos sectores de la sociedad norteamericana, y muestra que la única que cuenta con verdaderos valores morales sea una prostituta, ante los oídos

sordos de los demás, que solo se preocupan de capturarla para que revelar el paradero del futuro ejecutado.

Williams está escondido en la misma sala de periodistas, pero en un pequeño armario de mesa, ya que el supuesto asesino es muy bajo de estatura y se puede ocultar ahí. Y quien lo oculta ahí es Hildy, que llama a su director porque tienen la primicia de la noticia. De nuevo, pensando en su interés propio, aunque poco a poco irán destapando la verdad que oculta el sheriff y el alcalde para que finalmente se haga justicia.

Billy Wilder, con *Primera Plana*, realiza una divertida comedia, quizá la última gran comedia del director, con la que trata de mantenerse como uno de los directores importantes del género, todavía en la década de los setenta. Un año antes se estrenaría *El golpe*, una comedia de estafadores con Paul Newman y Robert Redford de gran éxito, tanto de crítica como de público. Wilder intentó estar a la altura de este filme y consiguió realizar una película de buenos resultados que todavía le mantenían como uno de los grandes de la comedia a pesar de su edad y su amplia trayectoria.

Wilder explica por qué se decidió en los años setenta a poner en marcha este proyecto realizando un *remake*:

Primera plana. Prometí no volver a hacer jamás una versión nueva de otra película. La hice porque tenía la impresión de que la gente no había visto *The Front Page* (1931), la original, que se había convertido en una especie de hito histórico, y todo el mundo decía: "¡Primera Plana! Cada frase es una carcajada". Pero se había desvanecido. Yo utilicé todos los chistes de la primera. Pero la película original no es tan buena como recuerda la gente. Hubo otra versión en la que Hildy Johnson es una mujer, Rosalind Russel, una forma de dar una vuelta a la situación, y el jefe, el papel de Matthau, lo interpretaba Cary Grant. La hizo Howard Hawks. Era muy buena, *Luna nueva* (1940).⁵³

Aunque también el propio Wilder es crítico con su trabajo, reconociendo los errores que tuvo en esta película como demuestra con sus palabras:

Pauline Kael, en su crítica, tenía toda la razón. Estaba muy acertada. Decía, por ejemplo, que hay cosas que no se darían nunca. Un personaje como Matthau, que es el redactor jefe, no va a ver a la chica con la que se va a casar Lemmon. No lo haría nunca, porque no tiene tiempo. En todo caso hablaría con ella por teléfono. ¿Va, y ella toca el piano y canta? Estaba mal hecho. En eso estaba totalmente acertada, y en otras diez cosas que dijo. Tenía razón. Era buena.⁵⁴

Wilder trató de mejorar la versión inicial de *Primera Plana*, aunque como reconoce cometió errores que hubiera subsanado con el paso del tiempo. No obstante el resultado del filme fue bueno y recibió gran acogida en el público, a pesar de ser un *remake* y de que *El golpe* todavía estaba en auge.

⁵³ Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 107-108.

⁵⁴ Ídem, p.258

Una vez repasados los datos y la temática de la película, pasaremos a su análisis en lo que se refiere al tema central de nuestra investigación.

La película va a contar con los tres tipos de suplantación, que se producen en momentos puntuales de la historia sin ser la base de la trama, excepto una de ellas, la del enmascaramiento de personalidad propia, donde Hildy en realidad siempre será periodista aunque lo quiera negar.

Suplantación de identidad

En primer lugar, comenzaremos con la suplantación de identidad, que se produce en un momento concreto de la película, y que no tiene repercusiones demasiado importantes para la trama principal.

Todas las suplantaciones son protagonizadas por hombres, a excepción de una en la que aparece una mujer, en una escena determinada, pero en la que se utiliza este elemento a través de ella.

Suplantación de identidad del sheriff Hartman como Walter Burns sin utilización de disfraz y sin anagnórisis

Cerca de la finalización del segundo acto, cuando la historia está llegando a su punto más álgido, todos los periodistas están reunidos en la sala y aparece el sheriff Hartman en búsqueda de Williams. En ese momento suena el teléfono que va a coger Walter Burns, director y redactor jefe de *The Examiner*, pero el sheriff Hartman se anticipa y lo coge él, haciéndose pasar por el propio Walter Burns ante uno de los empleados del periódico. No utiliza ningún tipo de disfraz porque la suplantación se realiza vía telefónica, y la escena no muestra ningún tipo de anagnórisis ante quien se realiza la suplantación, porque el empleado del periódico no es nunca consciente que han suplantado a su jefe.

Por lo tanto, el hecho lo protagoniza un hombre, el sheriff Hartman, que suplanta la identidad de otro personaje masculino, Walter Burns.

Suplantación a través de la invención de un personaje

Pasamos ahora a la suplantación a través de la creación de una nueva identidad. En esta película se utiliza en dos ocasiones.

Suplantación a través de la invención del personaje de Otto Bisbay por parte de Walter Burns ante Peggy, con disfraz, con anagnórisis

En los primeros compases de la película, cuando Hildy anuncia a su jefe, Walter, que va a abandonar el periódico y la ciudad para casarse con Peggy, ocurre esta invención de identidad a cargo de Walter, ya que tratará a toda costa que Hildy permanezca en *The Examiner*, sobre todo para cubrir la noticia de la ejecución de Williams.



Imagen de Primera plana (1974) de Billy Wilder

Para ello, va a visitar a Peggy, la prometida de Hildy, creando el personaje de un policía, que él mismo da nombre, Otto Bisbay. No utiliza ningún tipo de disfraz para parecer un policía, lo único de lo que se sirve es de una estrella que encuentra en un escenario, ya que se halla en un teatro, y se la muestra a Peggy. Podríamos considerarlo como un elemento de disfraz. Con esta identidad creada, cuenta una serie de mentiras a Peggy para que sepa con quien se va a casar y de esta forma puede echarse atrás y Hildy puede permanecer en la ciudad y en el periódico. Pero justo en el momento en el que Peggy parece creer las mentiras de Walter en su nuevo papel como Otto, suena el teléfono y precisamente es Hildy. Peggy le cuenta lo que está sucediendo, y Hildy ata cabos y descubre que el suplantador es Walter, intentando que Hildy se quede con él en el periódico a través de numerosas mentiras.

Hildy le cuenta la verdad de lo que está pasando a Peggy, vía telefónica, y ahí se produce la anagnórisis, de la mujer, cuando segundos antes se había producido en Hildy al descubrir la identidad del supuesto policía creado por Walter Burns.

Por lo tanto, se produce una invención de personaje, a cargo de un hombre, con utilización de disfraz, con el elemento de la estrella, y con la existencia de anagnórisis. Todo ello se produce en el primer acto, coincidiendo con el detonante de la historia, que denominamos como punto de ataque.

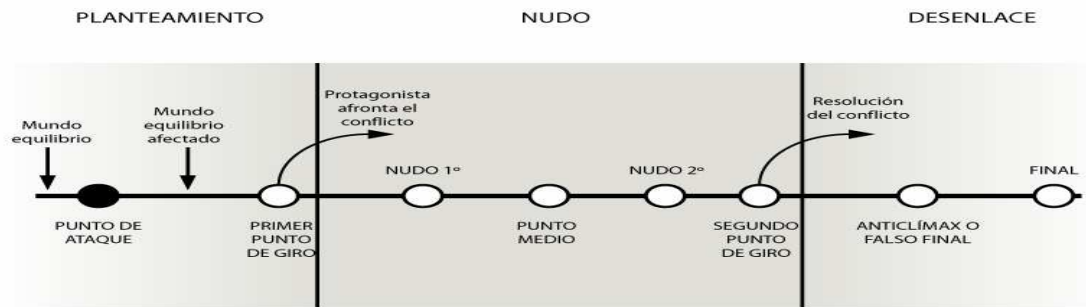


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención de los personajes de la mujer y los niños ante Hildy, con disfraz, sin anagnórisis

Al final de la historia, se produce una circunstancia, una escena muy rápida que sirve como pequeño anticlímax. Hildy corre hacia el vagón del tren donde va a viajar con Peggy para casarse. Ella le está esperando y Hildy corre junto a su jefe, Walter Burns. Justo antes de reencontrarse con su futura mujer, Hildy y Walter se topan con una mujer y unos niños que al ver a Hildy gritan y actúan como si fuera su esposo y padre de los niños. En ese momento, Hildy se percata directamente del nuevo truco empleado por su ya ex jefe para que se quede en la ciudad. No se produce anagnórisis porque Hildy se da cuenta nada más ver la actuación de los tres personajes inventados de la circunstancia.

Por lo tanto se produce una invención de personajes a cargo de una mujer y dos niños, incitados por Walter, quien utiliza a los actores para que realicen dicha suplantación.

Existe disfraz, ya que van vestidos como esposa e hijos pero bastante caracterizados, pero no existe anagnórisis ya que como dijimos previamente, Hildy es consciente en todo momento del engaño que pretende llevar a cabo Walter.

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Por último, para cerrar el tercero de los apartados de suplantaciones, concluiremos con el enmascaramiento, que en esta película aparece en dos ocasiones protagonizadas por dos hombres diferentes.

Suplantación de Hildy ante Peggy y ante sí mismo, sin disfraz, sin anagnórisis

En primer lugar hablaremos del enmascaramiento que protagoniza Hildy. Se va a casar y va a dejar el periódico para mudarse de la ciudad con Peggy. Rechaza el trabajo, como periodista, siendo uno de los mejores del periódico *The Examiner*, porque se convence a sí mismo de que debe cambiar de vida y empezar de cero para casarse con Peggy. Está convencido de ello, pero a lo largo de la película vemos como sigue

sintiendo su profesión muy adentro, y a pesar de sus propios intentos, continua su labor como periodista aunque trate de convencerse de que debe cambiar de vida. Además, aunque se niegue a trabajar en la noticia, cuando lo hace y está escribiendo, se nota que está disfrutando con la redacción de la misma y con lo que todo ha conllevado hasta llegar a ella.

Se produce por lo tanto un enmascaramiento de la propia personalidad. Hildy trata de esconder su pasión por el periodismo, autoconvenciéndose de que para él no es lo prioritario y que empezará una vida más feliz con Peggy, casándose con ella. Se suplanta ante sí mismo y ante su prometida, a la que está ofreciendo una personalidad que no es completamente la suya, ya que él ama su trabajo y lo niega ante Peggy, pero ella se va dando cuenta de que quizá no sea así por cómo actúa su futuro marido.



Imagen de Primera plana (1974) de Billy Wilder

Esta suplantación no necesita la utilización del disfraz, y la anagnórisis no se produce como tal. A pesar de que la historia y la pareja terminan juntos en tren dirección a otra ciudad, Peggy parece que ha sido consciente de que Hildy ama el periodismo, y prueba de ello es el final de la película, cuando se cuenta qué ha sido de las vidas de los protagonistas. Ahí se dice que Hildy regresó a Chicago, donde se hizo director de *The Examiner* y que Peggy se casaría con otro hombre.

Se produce un reconocimiento de la propia personalidad de Hildy, y una confirmación de las sospechas de Peggy sobre su futuro marido, pero ya fuera de la historia, no de forma intrínseca en la película.

Suplantación de Walter ante Hildy y Peggy, sin disfraz, con anagnórisis

El siguiente enmascaramiento de la propia personalidad, lo protagoniza otro hombre, Walter Burns, ante Hildy y Peggy. Al final de la película, cuando la pareja está en el tren partiendo hacia su nueva vida, Walter Burns, se muestra ante la pareja con unos rasgos de personalidad que no corresponden a lo que se ha visto durante toda la película. Se muestra como un buen hombre comprensivo, sensible, incluso la propia Peggy lo reconoce, diciéndole que a pesar de todo lo que ha sucedido y sus intentos

por separarles, en el fondo tiene un buen corazón y es una buena persona. Incluso, Walter, decide hacerles un regalo de bodas ya que no le ha dado tiempo a comprar nada, y les da su valioso reloj, en el que aunque está escrito su nombre, le dice a Hildy que posteriormente lo borren y se lo queden.

Pero segundos después, cuando el tren arranca, podemos ver cómo Walter pide que manden un telegrama para que detengan a Hildy por el robo de su reloj. Aquí Walter se destapa y descubrimos que realmente se ha enmascarado como una persona buena ante ellos, pero de nuevo intentará retener a Hildy en la ciudad.

No se utiliza disfraz, aunque la suplantación se apoye con un elemento físico, el reloj. Tampoco se produce anagnórisis en los personajes que sufren el engaño por parte Walter Burns, en lo que se refiere en la historia en sí, pero sí que se produce anagnórisis en el espectador, quien al final de la película se da cuenta de la circunstancia y reconoce la suplantación de Walter cuando llama a la policía.

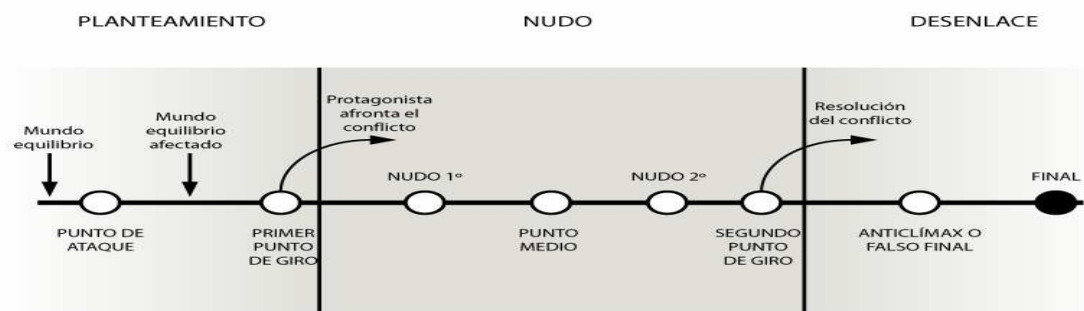


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

En definitiva, la película cuenta con los tres tipos de suplantación de nuestra clasificación, con el enmascaramiento de Hildy como trasfondo durante todo el filme, que le hace reconocer, fuera de la propia historia, que su vida es el periodismo por encima de todo.

III.1.6. Aquí un amigo⁵⁵

Aquí un amigo es la última película de Billy Wilder, que introduce además el subgénero de la comedia de asesinos profesionales. Tras una dilatada carrera, cierra su filmografía con esta película que tiene como protagonistas a la pareja que utilizara con enorme éxito en otras ocasiones: Jack Lemmon y Walter Matthau.

La película cuenta la vida de un asesino profesional, Trabucco, interpretado por Matthau, que tiene la misión de eliminar por encargo a una serie de testigos que son cruciales. Para ello utilizará todas sus armas para acabar con ellos, con

⁵⁵ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

el uso de la suplantación como elemento clave para matar a dichos testigos.

Por otro lado la vida de Victor Clooney, un cuarentón cercano a la cincuentena, abandonado por su esposa y decidido a suicidarse. Ambos coinciden en una gasolinera y posteriormente en el mismo hotel, cada uno en la habitación de al lado, y allí se unirán sus vidas, cuando Clooney intenta suicidarse y Trabucco, para no llamar la atención de la policía porque desde el hotel tiene que matar al último testigo, oculta a Clooney al que posteriormente intentará matar sin éxito.

Este género, que posteriormente aparecerá en otras películas, tiene su origen en el propio Wilder en otros de sus títulos previos, como *Con faldas y a lo loco*, donde también los protagonistas son perseguidos por un grupo de *gangsters*, o si ya nos remontamos a su época como guionista, películas como *Bola de fuego* dirigida por Hawks, donde también una banda de gángsters perseguirá al profesor que quiere casarse con la protagonista, la novia del jefe de la banda.

Esta unión de géneros, que en un principio se tachó de arriesgada para muchos cuando Wilder planteó una comedia con una premisa de este estilo, triunfó en Wilder, como fue el ejemplo de la arrolladora *Con faldas y a lo loco*. Evidentemente, *Aquí un amigo*, no tuvo el mismo éxito que el filme antes mencionado, ya que Wilder se encontraba en el ocaso de su carrera, pero servirá como referencia en la comedia posterior que aborda estos temas.

Además de comedia negra de asesinos profesionales, el filme tratará otros temas de fondo, como son la crisis de la mediana edad, con Lemmon como protagonista, el divorcio y la separación de una pareja y sus posibles repercusiones, en el caso también de Lemmon que se siente perdido y no encuentra ninguna salida, solo el suicidio, y también la revolución sexual a través del personaje del doctor, el amante de la ex mujer de Lemmon y la propia Celia, la ex mujer.

Por lo tanto Wilder cierra su carrera con su pareja preferida, y con la última secuencia donde el personaje de Lemmon, el suicida, deprimido, inseguro, uno de los caracteres que mejor interpretó en muchos de los personajes de su carrera, llega a la isla donde se encuentra con el de Matthau descansando plácidamente para reunirse con él y así quedarse para siempre con su único amigo, según él, para tremendo disgusto de Trabucco, siempre enfadado y envalentonado, pero que tendrá grandes dificultades para quitarse de encima a Clooney. Sin duda un homenaje en el que reúne a sus dos grandes actores que le acompañaron hasta su última película y que tan grandes rendimientos y alegrías proporcionó tanto a Wilder como al público.

Para Wilder, su última película no fue un acierto, de hecho se arrepiente como él mismo declara: *Intento olvidarla. No sé, me equivoqué. Tengo la habilidad de olvidarme de lo que no quiero recordar*⁵⁶.

⁵⁶ Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 107.

A pesar de que no guarda gratos recuerdos de ella, como hemos dicho, fue una película que desencadenó otras comedias negras de asesinos, como el caso de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) una década después:

Cameron Crowe: ¿Qué consejo puede darle a un director que hoy intente hacer comedia negra?

Billy Wilder: Hay que tener talento para ello. Tener una buena historia. *Aquí un amigo* no era un experimento de los míos, no era el tipo de comedia que me es tan querida. Lo hice una vez. Pero no la calificaría de comedia negra. Más bien, de comedia grosera.⁵⁷

Por lo tanto Wilder no se siente muy satisfecho de la última película de su carrera, y tampoco cree que haya sido fundamental para el desarrollo de la comedia negra en el cine, aunque es indudable que este filme es influyente para directores que partirán de premisas parecidas para contar nuevas historias de este estilo.

Una vez repasada la temática, influencias y opiniones de Wilder sobre la película, pasaremos ahora al análisis de las suplantaciones que se producen en la historia, en la que aparecen los tres tipos.

Suplantación de identidad

La primera de las suplantaciones que analizaremos será la de identidad, que en la película aparece en dos ocasiones, en ambas protagonizadas por personajes masculinos.

Suplantación de identidad de Trabucco como Víctor Clooney ante el doctor Zuckerbrot, sin disfraz, con anagnórisis

Esta suplantación de identidad se produce hacia el final del segundo acto de la película, y es de carácter involuntario por parte del suplantador, Trabucco. Éste, se encuentra en la cama de la habitación del hotel, un tanto desorientado por el golpe en la cabeza que ha recibido previamente. Clooney le trata de ayudar y para ello se dirige al baño para coger una toalla mojada y así aliviarle. En el momento en el que Clooney se ausenta, en la habitación entra el doctor Zuckerbrot, que es el amante de la esposa de Clooney pero que no conoce al ex marido de su nueva pareja en persona, y al ver un hombre en la cama de la habitación que le han indicado, da por supuesto que es Clooney, al que debe sedar y llevárselo a un psiquiátrico por sus tendencias suicidas.

⁵⁷ Ídem, pp. 265-266



Imagen de *Aquí un amigo* (1981), de Billy Wilder

En ese momento Clooney vuelve a la cama y se encuentra allí al doctor, al que reconoce como el amante de su ex esposa, Celia. El doctor le pide ayuda para sedar con un pinchazo al supuesto Clooney que es Trabucco, en vez de decirle la verdad y aclararle la circunstancia y que él es el verdadero Clooney, lo omite, y el doctor termina pinchando a Trabucco.

Posteriormente, Celia aparece en escena y en ese momento se produce la anagnórisis, cuando ella explica quién es su ex marido, el verdadero Clooney. Este reconocimiento por parte del doctor va a tener lugar en el segundo punto de giro de la historia, para dar paso al tercer acto de la película.

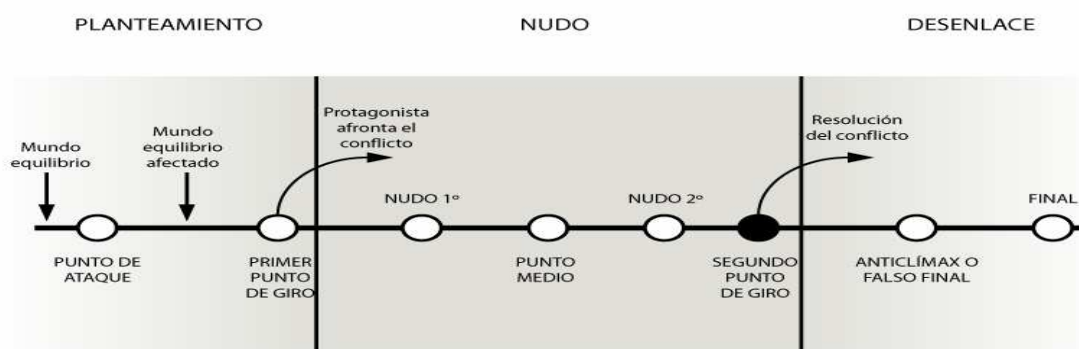


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Como comprobamos en la escena, no es necesario el uso del disfraz para realizar dicha suplantación.

Suplantación de identidad del policía como el gángster y viceversa ante Clooney y Trabucco, con disfraz, con anagnórisis

La otra suplantación de identidad que aparece en el filme, se produce al final de la película, en el desenlace de la misma. Trabucco no puede cumplir con su misión y disparar al gángster desde la habitación del hotel, porque se encuentra todavía algo sedado por el pinchazo. Por lo tanto es Clooney, su nuevo amigo inesperado, quien decide actuar como asesino y disparar.

Pero ellos no saben que uno de los policías se ha cambiado la ropa con el gángster para que, en caso de que alguien le dispare, se confundan y el gángster, vestido de policía sobreviva para testificar.

Así que allí va el mafioso falso, es decir, el policía, y el gángster camuflado entre los agentes y Clooney dispara, y casualmente hiere a uno de los policías. Ellos creen que ha sido un gran error ante la posibilidad de haber matado a un policía, pero descubrimos que en realidad ha disparado al gángster disfrazado de policía.

Por lo tanto se utiliza disfraz para este juego de roles entre los dos suplantadores, y también se va a producir anagnórisis. Cuando Trabucco y Clooney intentan escapar en el coche, la policía les detiene, pero Trabucco se disfraza de sacerdote y le piden que le de la extremaunción al policía moribundo.

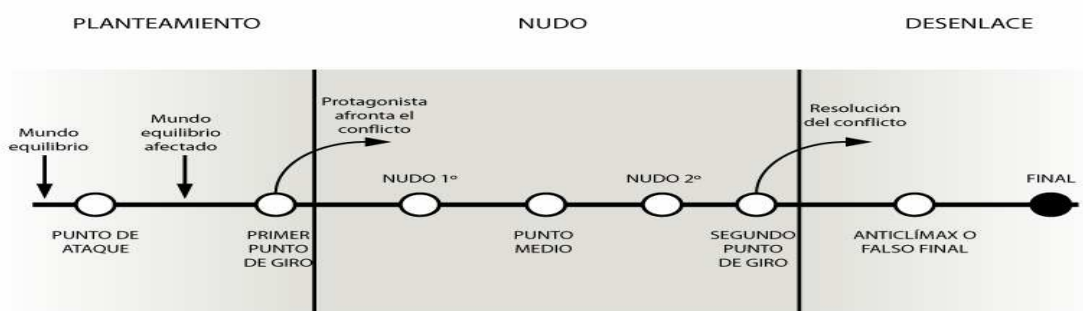


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Y es cuando Trabucco llega hasta él para ejercer como sacerdote falso y ahí descubre que en verdad no es un policía moribundo, sino el propio gángster al que quería liquidar. Esto se produce en el clímax de la película.

Suplantación a través de la invención de un personaje

Wilder utilizará la suplantación a través de la creación de nuevas identidades, en varias ocasiones en el filme, siempre protagonizadas por Trabucco, el personaje interpretado por Walter Matthau.

Suplantación a través de la invención del personaje de un cartero por parte de Trabucco, con disfraz, sin anagnórisis

En la primera de las invenciones de personaje a cargo de Trabucco, se disfraza de cartero para introducir un paquete bomba en el buzón de la propiedad de uno de los testigos. De esta forma acaba con la vida del primero de ellos.

Para realizar esta creación de personaje, se utiliza el disfraz, de cartero concretamente y no existe la anagnórisis en ningún personaje ya que no descubren la verdadera identidad del supuesto cartero.

Esta situación ocurre justo al comienzo del filme, en los primeros instantes del primer acto.

Suplantación a través de la invención del personaje de un lechero por parte de Trabucco, con disfraz, sin anagnórisis

La segunda de las invenciones de personajes por parte de Trabucco es el de un lechero, vestido como tal, por lo tanto utilizando nuevamente el elemento del disfraz, además del apoyo del camión de la leche que él mismo conduce.

De esta forma acabará con la vida del segundo testigo, cuando dentro de la leche añade cianuro para matar de esta forma a otro de sus encargos.

Tampoco existirá anagnórisis como tal, ya que nadie descubre que detrás de un lechero está la verdadera identidad de Trabucco.

De nuevo esta suplantación se producirá justo al comienzo de la película, en el primer acto.

Suplantación a través de la invención del personaje de un sacerdote por parte de Trabucco ante la policía, con disfraz, sin anagnórisis

La suplantación de identidad con la creación del personaje de sacerdote por parte de Trabucco se va producir en dos ocasiones. En primer lugar, hay un control policial en la carretera y para ocultarse, ya que es el asesino que buscan, se disfraza inmediatamente con el alzacuellos como sacerdote. De esta forma la policía le deja pasar sin problemas.

Y de nuevo, ante la policía, justo en el clímax de la historia, va a utilizar de nuevo esta identidad y el mismo mecanismo, cuando trata de escapar con Clooney en el coche después de haber disparado al supuesto policía. No le descubren bajo la identidad del sacerdote, pero le piden que de la extremaunción al policía moribundo. Trabucco lo hace, pero la policía nunca descubrirá su verdadera identidad.

Por lo tanto, en este caso, se utiliza de nuevo el disfraz, pero no existe anagnórisis.

Suplantación a través de la invención del personaje de un sacerdote por parte de Trabucco ante el gángster, con disfraz, con anagnórisis

Trabucco, debido a que la policía le ha solicitado realizar la extremaunción al supuesto policía moribundo hace lo que le ordenan, y cuál es su sorpresa cuando reconoce que en verdad han disparado al mafioso, y Trabucco, como explicamos anteriormente sufre la anagnórisis, pero este hecho es mutuo, porque el

gángster moribundo reconoce también a Trabucco, disfrazado de sacerdote, y agonizando se da cuenta de ello y nombra al falso sacerdote con su verdadera identidad, la de Trabucco. La policía queda extrañada ante las últimas palabras del gángster, y para no ser descubierto, Trabucco inventa que *trabucco* es un término latino para salir del paso.

Esta anagnórisis, como vemos, mutua entre los personajes, se produce justo en el clímax de la historia.

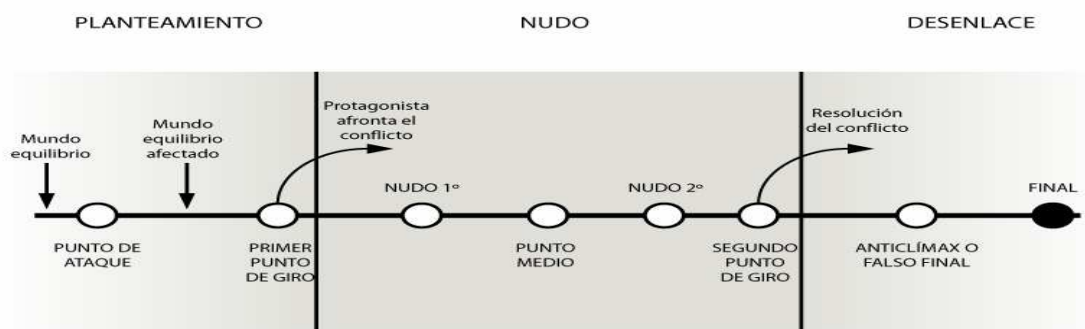


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención del personaje de un fumigador por parte de Trabucco ante Victor Clooney, sin disfraz, con anagnórisis

La última de las suplantaciones con creación de personajes por parte de Trabucco es la de fumigador ante su nuevo amigo, Clooney, al que dice que se dedica a ello. Aunque posteriormente, como podemos ver al final del filme, Clooney va a sufrir la anagnórisis descubriendo la verdadera profesión de Trabucco, asesino a sueldo.

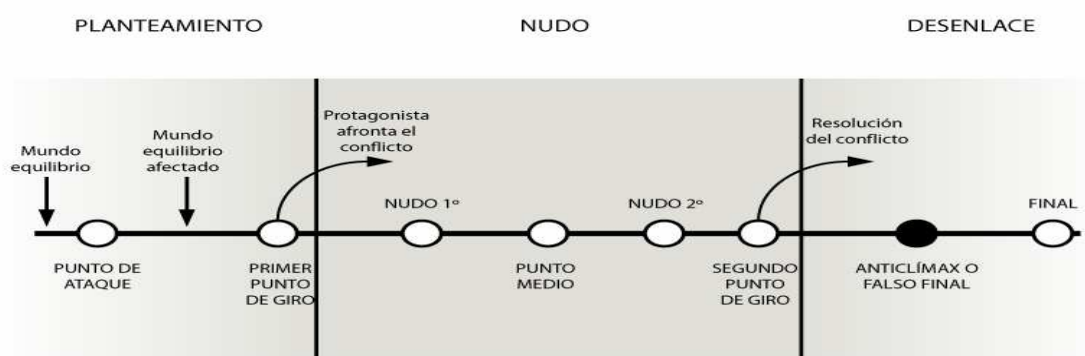


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Lo va a descubrir en el desenlace, concretamente en el anticlímax, cuando parece que Trabucco ya no podrá matar al testigo que le falta porque está sedado, y es cuando Clooney asume convertirse en asesino y dispara él mismo.



Imagen de Aquí un amigo (1981), de Billy Wilder

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Van a existir dos momentos en la película donde Wilder utiliza este elemento, protagonizados ambos, por Victor Clooney.

Suplantación a través del enmascaramiento de Victor Clooney ante el doctor Zuckerbrot, sin disfraz, con anagnórisis

La primera de ellas, se produce en el momento en el que el doctor irrumpe en la habitación y confunde a Trabucco con Clooney. En ese momento, Clooney, en vez de contarle la verdad, oculta su verdadera identidad y no cuenta que él es Victor Clooney. El doctor prosigue con su labor, la de sedar a Trabucco como si fuera Clooney, y el verdadero aprovecha para conocer intimidades del doctor, recordemos que es el amante de su ex esposa. A través de algunas preguntas Clooney se indigna cada vez más ante un doctor que le menosprecia sin saber que el verdadero ex marido de su pareja no es el de la cama, sino el que le hace tantas preguntas.

No se utiliza el disfraz para la suplantación, pero sí se produce anagnórisis en el doctor cuando aparece en la habitación Celia, su actual pareja y ex mujer de Clooney, quien revela la verdadera identidad de su ex marido. Este hecho se produce en el segundo punto de giro de la historia, y con el conocimiento de Clooney sobre la opinión de su esposa a través de la información del doctor, le hace reaccionar ante su situación y darse cuenta de que debe encaminar su vida y olvidarse de ella. Clooney también sufre una anagnórisis en él mismo. Es consciente en ese momento en lo que se ha convertido y descubre realmente que ella no le ama, y debe retomar su vida y empezar una nueva.

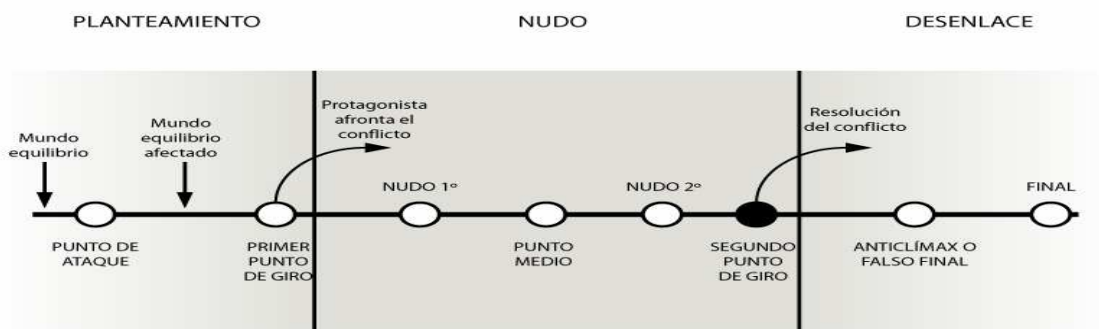


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través del enmascaramiento de Victor Clooney ante Trabucco, sin disfraz, sin anagnórisis

La última de las suplantaciones está protagonizada de nuevo por Clooney, quien ha sufrido un cambio en su vida, que debe rehacer después de descubrir en el segundo punto de giro que su mujer nunca volverá con él.



Imagen de *Aquí un amigo* (1981), de Billy Wilder

En ese momento, Clooney decide ayudar al que considera su único amigo en el mundo y se convierte en un asesino para ayudarlo y acabar con el último testigo.

Por lo tanto adopta un trabajo que no va acorde con su personalidad, el de asesino. No necesita disfraz, aunque sí el apoyo de un elemento que le ayuda a matar, el del arma. Tampoco se produce anagnórisis, ya que Trabucco es consciente de la identidad que está tomando Clooney en esos momentos.

III.2. Comedias de Wilder con el uso de dos tipos de suplantaciones

III.2.1. Berlín occidente⁵⁸

La película tiene como temática principal la llegada de ese comité para inspeccionar la labor americana en tierras alemanas, concretamente en Berlín.

De ese punto de partida se van a producir las diferentes tramas de la historia. Por un lado, el trío amoroso entre los protagonistas, compuesto por: Phoebe Frost, interpretada por Jean Arthur, la congresista recta, seria y cuadriculada, como Wilder describe ya en el avión con la escena del bolso y el monedero que dibujan su personalidad. John Pringle, uno de los capitanes residentes en Berlín para llevar a cabo la reconstrucción que mantiene una relación sentimental con Erika, que encarna Marlene Dietrich, una cantante que tuvo relación directa con los nazis.

Por otro lado, la otra gran trama de la historia es la búsqueda de uno de los nazis más importantes e influyentes que todavía está vivo y escondido en Berlín, y que para descubrirlo podremos ver cómo se utiliza a Erika atrayéndolo.

Además, otro de los temas que se tratan es el estilo de vida de los americanos en territorio berlinés, ante una sorprendida Phoebe Frost. Descubre una forma de vida liberal, de continuas juergas y fiestas que le indignan en ya que la labor de los americanos en la reconstrucción debería ser exclusivamente político- social, sin esos excesos que en un comienzo le parecen inaceptables.



Imagen de Berlín Occidente (1948), de Billy Wilder

⁵⁸ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

Pero poco a poco, Phoebe Frost conoce a John Lund, de quien termina enamorándose perdidamente, y de esta forma se inmiscuye en la sociedad entre americanos y alemanes, y descubre que ese estilo de vida no es tan horrible como le pareció en un principio y decide disfrutar de él. Un cambio radical en apenas unos días, impulsada por el reciente amor hacia John Lund. La señorita Frost sufre una metamorfosis, y pasa de tener un carácter serio y recto, a una personalidad más alegre y sociable. La llegada del amor a su vida le ha relajado y exterioriza su otro yo que había estado retenido en su interior.

Este patrón evolutivo en lo que se refiere a la personalidad y su cambio con la llegada del amor, tiene influencia directa en una de las películas analizadas anteriormente, escrita por Wilder y dirigida por Lubitsch. Nos referimos a *Ninotchka*. Tanto *Ninotchka* como Phoebe Frost, tienen personalidades muy semejantes, y ambas evolucionan mostrando un carácter diferente, alegre, relajado, una vez conocen el amor y disfrutan de él.

Las dos películas cuentan con la similitud del detonante: *Ninotchka* llega a otro país diferente, Francia, en su caso París, para realizar una misión que le impone su gobierno, el soviético. En el caso de Phoebe Frost, llega también a otro país, Alemania, en su caso Berlín, también con una misión política de su gobierno. Ambas comparten una personalidad semejante y ambas van a sufrir la misma metamorfosis al conocer a un hombre. Van a tener dificultades para acabar con ese hombre, pero también las dos terminarán con él.



Imagen de Berlín Occidente (1948), de Billy Wilder

Como vemos, la influencia de *Ninotchka* en *Berlín Occidente*, no sólo se basa en el trasfondo político que siempre estará presente, sino que las tramas internas y los propios personajes tienen patrones parecidos.

Berlín Occidente es una comedia romántica, pero con la reconstrucción de la ciudad tras la Segunda Guerra Mundial como telón de fondo, y con una continúa tensión sexual que se refleja desde el principio al fin. Desde los soldados, siempre con ganas de conocer mujeres para llevarlas a la cama, como la química sexual entre Pringle y Erika, que se refleja perfectamente en momentos como en los silbidos del capitán cuando sale de la casa de Erika, o como la tensión posterior entre Phoebe y el propio Pringle. También cuando Erika canta y actúa de manera sensual en el bar, con las miradas furtivas del pianista que reflejan una relación con la cantante tiempo atrás. Hasta la propia resolución se basa en la tensión tanto sexual como amorosa del nazi escondido hacia Erika, quien no puede evitar destapar su identidad con tal de recuperar a Erika.

Para Wilder, *Berlín Occidente* es una de sus mejores películas:

Cameron Crowe: ¿Qué recuerdos tiene de Berlín Occidente? En mi opinión es una de sus mejores películas, exhibe todas sus cualidades. Todos los personajes están llenos de fuerza y el diálogo es increíblemente divertido.

Billy Wilder: Yo también creo que Berlín Occidente es una de mis mejores películas. Tenía un protagonista nuevo, John Lund, que me parecía muy bueno. El reparto salió muy bien. La protagonista era Jean Arthur. Ella y Marlene".⁵⁹

Además también declara que también que es la más personal de todas:

Cameron Crowe: La gente se pregunta con frecuencia, de todas las películas de Billy Wilder, cuál es la más personal. Yo creo que ésta, Berlín Occidente.

Billy Wilder: Sí.⁶⁰

Una vez analizados los datos de la película, nos ocuparemos ahora del análisis que ocupa el tema central de nuestra investigación, donde encontramos dos tipos de suplantación, la de invención de personaje y la del enmascaramiento. Dichas acciones se llevan a cabo por personajes tanto masculinos como femeninos.

Suplantación a través de la invención de un personaje

En primer lugar analizaremos la invención de un personaje dentro la película.

Suplantación a través de la invención del personaje de Gretchen Auf Wiedersehen por parte de Phoebe Frost ante los soldados americanos, sin disfraz, con anagnórisis

Phoebe Frost llega de Estados Unidos para inspeccionar a los soldados residentes en Berlín y así determinar si su labor es óptima para reconstruir la ciudad. Pero cuando viaja junto al comité en jeep por todo Berlín, comienza a darse cuenta de que

⁵⁹ Crowe, Cameron. Op. Cit., p.90

⁶⁰ Ídem, p. 96

los soldados no están allí solamente para realizar una tarea político-social. Aprovecha la situación para inmiscuirse entre los soldados y así conocer de primera mano lo que sucede en la ciudad y cómo se comportan sus compatriotas. Y lo hace haciéndose pasar por una alemana, sin prácticamente mediar palabra, solo utilizando algunas palabras típicas alemanas. De hecho le preguntan su nombre y dice que se llama Gretchen, y de apellido, Auf Wiedersehen, que significa adiós y es un término que prácticamente todo el mundo conoce. El chiste de Wilder, que siempre tiene presente en casi todos sus diálogos.



Imagen de Berlín Occidente (1948), de Billy Wilder

Esta circunstancia, el descubrimiento de lo que está pasando por parte de Phoebe y su decisión de infiltrarse para ver lo que realmente está sucediendo, se produce hacia el final del primer acto, y posteriormente, tras el uso de esta identidad creada por Phoebe, los soldados van a sufrir la anagnórisis ya en el bar donde llevan a la supuesta Gretchen. Este reconocimiento de la identidad verdadera de la señorita Frost por parte de los soldados, se va a producir dentro del segundo acto, en el primer nudo del desarrollo de la historia.

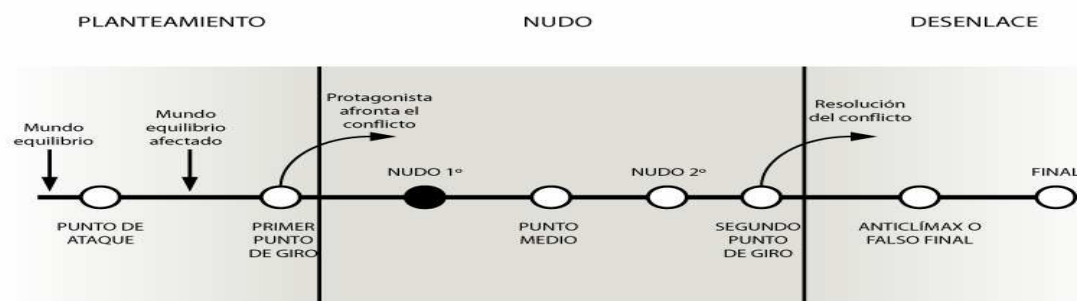


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Esta nueva identidad creada por Phoebe, Gretchen, se va a realizar sin la utilización de disfraz, simplemente con la ocultación de la bandera americana que la señorita Frost llevaba en su brazo. Además, la creación del nuevo personaje, se va a apoyar con el elemento del uso de otro idioma que la propia Phoebe no conoce. Además de crear ciertos rasgos del nuevo personaje, como la cierta ingenuidad de Gretchen para dejarse llevar por los soldados.

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Nos ocuparemos ahora de analizar este tipo de suplantación que cobra gran importancia para el desarrollo de los acontecimientos para la trama principal de la historia, ya que gracias al uso del enmascaramiento se van a resolver muchos de los nudos que se crean a lo largo de la película.

Suplantación de los soldados americanos ante el comité americano, sin utilización de disfraz y con anagnórisis

Ante la llegada del comité de control americano para analizar el trabajo y la moral del ejército en Berlín, los altos cargos se reúnen antes de la llegada de éstos y piden que se oculten las relaciones sociales que tienen los americanos con la sociedad alemana, y sobre todo las excesivas fiestas. Por ello, toda la compañía allí destinada realiza una suplantación a través del enmascaramiento de sus propias personalidades, ocultando un rasgo de identidad claro, el de la promiscuidad y la diversión. Cuando llega el comité tratan de enmascarar esta circunstancia, pero Phoebe Frost, en su viaje en jeep, descubre este hecho y se infiltra entre los soldados para descubrir la verdad. Por ello, se produce la anagnórisis en la señorita Frost en el momento en el que ve soldados y más soldados por las calles intentando conquistar alemanas, y posteriormente lo verifica con su infiltración. En el bar termina por darse cuenta de cómo se comportan los soldados de su país. Este hecho es el primer punto de giro de la historia, que nos va a trasladar al segundo acto.

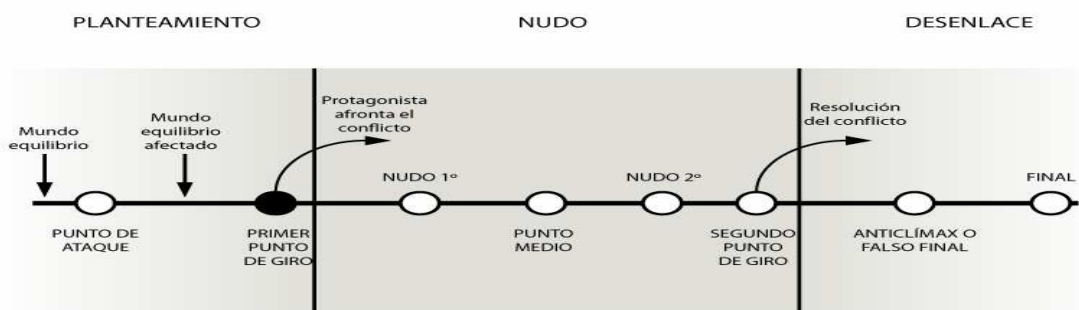


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Para realizar la suplantación no utilizan disfraz, aunque sí ocultan ciertos elementos, como la escena en la que Phoebe le entrega la tarta a Pringle y se le ve un pañuelo de mujer en el bolsillo.



Imagen de Berlín Occidente (1948), de Billy Wilder

Suplantación de John Pringle ante Phoebe Frost, sin utilización de disfraz y con anagnórisis

El capitán John Pringle, se hace pasar por un hombre decente ante la señorita Frost, como se demuestra en la escena del bar, cuando la tarta que Phoebe le ha traído de Estados Unidos, circula por allí. John la ha vendido por la mañana en el mercado negro y ahora hace creer a la señorita Frost que se la han robado.

Pringle aparenta algo que no es y además oculta su relación con Erika. Phoebe descubre que Erika tiene un idilio con un capitán y también relación directa con los nazis, y querrá detener tanto a ese hombre como a Erika. John trata de evitarlo por todos los medios y esto conlleva al romance entre John y Phoebe. De esta forma John oculta la relación con Erika y Phoebe relaja su búsqueda.

Pero hacia el final del segundo acto, Erika le confiesa a Phoebe la relación entre ella y John, en una anagnórisis en la que la señorita Frost, con lágrimas en los ojos se derrumba, ya que se ha sentido utilizada por John para ocultar su relación con Erika. Esta anagnórisis se completa con Phoebe escondida en el piso de Erika viendo como el hombre al que ama, besa a Erika delante de sus propios ojos.

Se produce en el segundo punto de giro de la historia, además de tener la particularidad de que funciona también como anticlímax de la historia, ya que en ese momento, parece inviable que Phoebe y John acaben juntos. John está con Erika y Phoebe se siente utilizada, un simple objeto para John.

Para realizar este tipo de enmascaramiento, John Pringle no utiliza ningún tipo de disfraz.

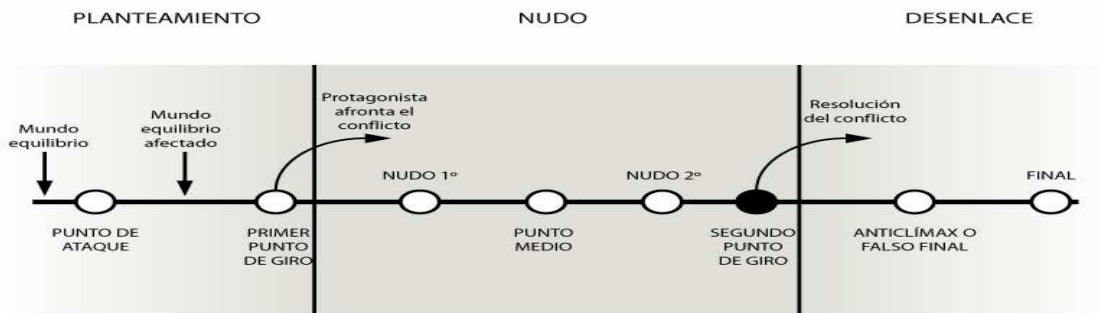


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de John Pringle ante Erika, sin utilización de disfraz y con anagnórisis

Pero la película escrita y dirigida por Wilder, guarda una sorpresa final. John Pringle ha tenido una relación con Erika durante todo ese tiempo para lograr capturar al nazi más buscado de Berlín. Ella ha sido utilizada como parecía que lo había sido Phoebe Frost anteriormente.



Imagen de Berlín Occidente (1948), de Billy Wilder

En la secuencia final, en el bar, se destapa toda esa suplantación de Pringle ante los ojos de Erika, que sufre la anagnórisis final y Pringle demuestra su amor a Phoebe que entiende que todo ha sido una misión de la compañía destinada a Berlín que no solo se divierte en la ciudad.

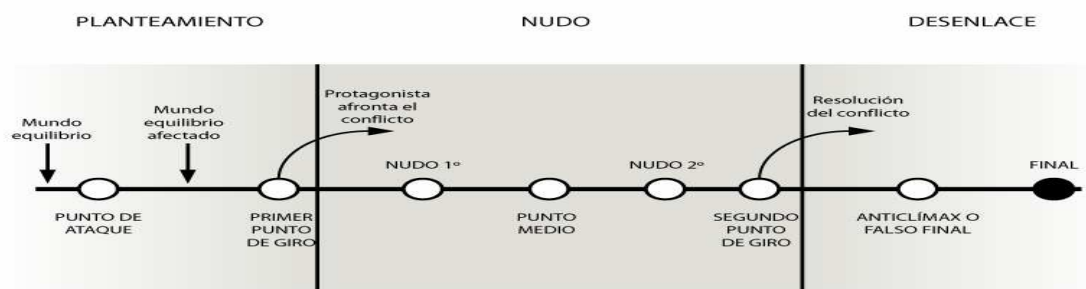


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

John Pringle y Phoebe Frost acabarán juntos, triunfando una vez más el amor como ocurre en las comedias románticas, dentro de una trama llena de suplantaciones y sorpresas que se plasman en un final donde todos los nudos se resuelven y todo se explica para que los nazis sean detenidos.

III.2.2. Sabrina⁶¹

La película ha pasado a la historia del cine como una de las comedias románticas más elegantes que se han rodado. Wilder la realizó con Audrey Hepburn como protagonista, como lo hiciera también en otra de sus comedias románticas, *Ariane*.

La temática principal de la película se basa en el trío amoroso interpretado por Audrey Hepburn, William Holden y Humphrey Bogart.

Sabrina siempre ha estado enamorada de David (Holden), incluso se marcha a París para olvidarle definitivamente, pero al regresar es consciente de que sigue enamorada como al principio. David parece que ahora accede al amor de Sabrina tras el enorme cambio de la chica, que ahora ya no es una simple muchacha, sino una mujer elegante. Pero ahora la pareja tiene un obstáculo: David está prometido con una mujer por conveniencias empresariales. Además emerge la figura de su hermano Linus (Bogart), hombre que sólo y exclusivamente vive para los negocios, quien también se enamora de Sabrina. Evidentemente, se producen diversas situaciones en las que no se sabe con quién acabará Sabrina, aunque al final la balanza se inclina por Linus, el hombre de negocios que sucumbe a sus ideales por el amor de la elegante dama.

Además de la temática amorosa, Wilder ahonda en otros temas que le sirven como crítica social del momento. En primer lugar, hablamos de la organización empresarial, y los negocios que se llevan a cabo por miles de dólares, anteponiendo para ello sentimientos y creando incluso matrimonios simplemente para llegar a un acuerdo empresarial, como ocurre con David Larrabee y la hija del propietario de la otra parte contratante. Wilder con esta situación, critica la forma de hacer negocios, que

⁶¹ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

llega hasta esos extremos donde no se da ningún tipo de importancia a los sentimientos ni al amor verdadero, como si de la época medieval se tratase.

Dentro de ese entramado y organización empresarial, existen hombres de negocio que sólo viven para su trabajo y para amasar fortunas y miles de millones de dólares. Es el caso de Linus Larrabee, quien siempre se ha dedicado a la empresa familiar y nunca se ha preocupado por encontrar una esposa. Su hermano es todo lo contrario, David, quien aprovecha la vida al máximo siendo un mujeriego incorregible. Pero los papeles van a cambiar al final de la historia, cuando Linus huya con Sabrina a París, y David acceda a una boda de carácter económico y de intereses empresariales.

Por lo menos, Wilder con esta propuesta en la que ambos cambian sus roles, tiende una mano al éxito de los sentimientos sobre los negocios. Es optimista mostrando que alguien tan herméticamente cerrado a su empresa, pueda abrir su mente y su corazón ante la llegada de una mujer de la que se enamora.

Y por último, otro de los temas que trata Wilder en esta comedia romántica es el de las jerarquías sociales de la época. Por un lado la clase alta con una empresa familiar que factura millones de dólares, y por otro, el servicio que trabaja para ellos, los empleados de la casa, entre los que se encuentran el padre de Sabrina y la propia chica. Aunque la relación sea grata entre ambas partes, siempre se marcan las distancias, aunque con este cuento de hadas, se demuestra, que se pueden traspasar los horizontes entre ambos gracias al amor. De hecho la película comienza como si se narrase un cuento en boca de la protagonista, Sabrina, con su voz *en off* situándonos en la historia.

Una vez más, existen algunos elementos de la *screwball comedy*, como la diferencia de clases y el triunfo final del amor, criticando a las clases altas encasilladas en el poder y el dinero. Aunque como vemos con el tiempo, la *screwball comedy* desencadena en la comedia romántica actual, pero siempre con fuentes de las que se nutre este subgénero de comedia.

Para Wilder *Sabrina* es una comedia romántica en la que la base de la historia es la interpretación de Audrey Hepburn que otorga esa elegancia al filme. El público debe identificarse con ella, para entrar dentro de ese cuento de hadas y creer en un final feliz y triunfante. Sin duda, el inicio atrapa al espectador recordando los momentos en los que se enamoró intensamente en su vida.

Cameron Crowe: En *Sabrina*, la toma inicial de ella en el árbol es una de sus mejores presentaciones de un personaje. Es un primer plano perfectamente compuesto, y se ve a Audrey Hepburn que sueña con participar en el baile de los Larrabee... crea un hechizo que dura toda la película.

Billy Wilder: Claro, claro, porque el espectador se identifica con la chica. Se enamora de ella inmediatamente, descalza y todo. Estaba charlando con su padre mientras éste lava el coche. Y estaba enamorada. Hacía que uno se acordase de cuando estaba enamorado.⁶²

⁶² Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 107



Imagen de Sabrina (1954), de Billy Wilder

Pasaremos ahora a analizar el uso de la suplantación dentro de la película, en este caso se utilizan dos tipos: la suplantación de identidad y la del enmascaramiento de la propia personalidad.

Suplantación de identidad

En primer lugar analizaremos la suplantación de identidad que se produce en la película, en dos momentos concretos del filme, que sirven a Wilder para dibujar y describir aún más a sus personajes.

La suplantación en este caso corre a cargo tanto de un hombre, Linus, como de una mujer, Sabrina, y en ambos casos sin necesidad del uso del disfraz y sin que se produzca la anagnórisis de los demás personajes o del espectador, ya que dicen directamente al otro el carácter de su suplantación.

Suplantación de identidad de Linus ante Sabrina sin utilización de disfraz y sin anagnórisis

Esta suplantación se utiliza en el segundo acto de la película, momento en el que Sabrina espera a David en la pista de tenis para tomar unas copas y culminar su reciente amor correspondido con un esperado beso. Pero David nunca llegará porque ha sufrido un accidente doméstico con las copas con las que iba a brindar con Sabrina, y Linus aprovecha la coyuntura para reunirse con la elegante muchacha. Allí, Sabrina, queda sorprendida por la aparición de Linus en vez de David, y tras unos minutos de conversación, Linus decide besar a Sabrina, no sin antes lanzar sus palabras: "Entonces te besaré por David". En ese momento Linus toma la identidad de David, que es al que hubiera correspondido estar ahí, incluso reconoce que David tendría que haberla besado a ella, pero Linus toma las riendas y

lo hace. Sabrina accede y se besan. Se produce el esperado beso, aunque con un invitado no esperado que se comporta como si fuera David.



Imagen de Sabrina (1954), de Billy Wilder

No existe disfraz para realizar la suplantación, ni tampoco anagnórisis, ya que es el propio Linus quien anuncia que se va a convertir en el David que Sabrina está esperando.

Suplantación de identidad de Sabrina ante Linus sin utilización de disfraz y sin anagnórisis

Pasado el punto medio de la película, Sabrina se encuentra en la mesa presidencial de la empresa familiar de los Larrabee, mientras espera a que Linus regrese con un par de copas.

En ese momento, Sabrina, hace una pequeña broma girando en la silla presidencial y lanza estas palabras: "Señores del consejo de administración de Industrias Larrabee, se abre la sesión. Como presidente del consejo debo comunicarles en primer lugar..."

Por lo tanto se hace pasar por unos instantes por el presidente de la empresa, alguien que existe, en tono de broma, pero Wilder utiliza el elemento de la suplantación de identidad para mostrar la personalidad inquieta de Sabrina.

No se utiliza el disfraz para realizar este pequeño juego de Sabrina, y tampoco se produce anagnórisis porque Linus escucha a la chica cómo enuncia el carácter de su pequeña broma.

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Tras el repaso de la suplantación de identidad en dos momentos muy puntuales del filme, pasamos ahora a la suplantación de personalidad, que toma gran importancia en el desarrollo de la trama principal. También aquí se produce en un caso, en un momento muy puntual de la historia, en otro guiño de Wilder que muestra la reacción y la descripción de cómo son los

personajes mediante este elemento. En los otros dos casos que vamos a analizar el enmascaramiento es mucho más importante para el desarrollo de la trama final.

De nuevo los protagonistas que llevan a cabo la suplantación son un hombre, Linus, y una mujer, Sabrina.

Suplantación de Sabrina ante David, sin disfraz, con anagnórisis

En primer lugar comenzaremos con la suplantación que realiza Sabrina cuando llega de París. Espera en la estación para trasladarse a la mansión de los Larrabee donde vive junto a su padre, el chófer de la familia, y allí aparece por casualidad David, quien, al ver a una mujer tan bella y elegante intenta conquistar. Se ofrece a llevarla a la residencia de la chica y Sabrina acepta encantada. Es cuando se sube al coche cuando entiende que David no se ha percatado de que es Sabrina, debido a su tremendo cambio tras un par de años en París. Con lo cual Sabrina sigue el juego durante el viaje en coche y se deja seducir por David sin descubrir su verdadera identidad, pero sin suplantar a nadie ni inventar ningún personaje. Simplemente se oculta detrás de una bella y elegante chica, omitiendo información, enmascarándose a sí misma en ese aspecto, sin reconocer su propia personalidad.

Ambos llegan a la casa de los Larrabee ante la sorpresa de David de que supuestamente son vecinos, y allí, ante el recibimiento de todo el servicio de los Larrabee, se produce la anagnórisis en David, quien descubre la verdadera identidad de la mujer a la que ha trasladado en el coche.

Este momento de la historia se va a situar al final del primer acto en nuestro diagrama de acción, justo en el primer punto de giro de la trama, cuando la llegada de Sabrina y el interés de David por ella nos va a trasladar al segundo acto de la trama.

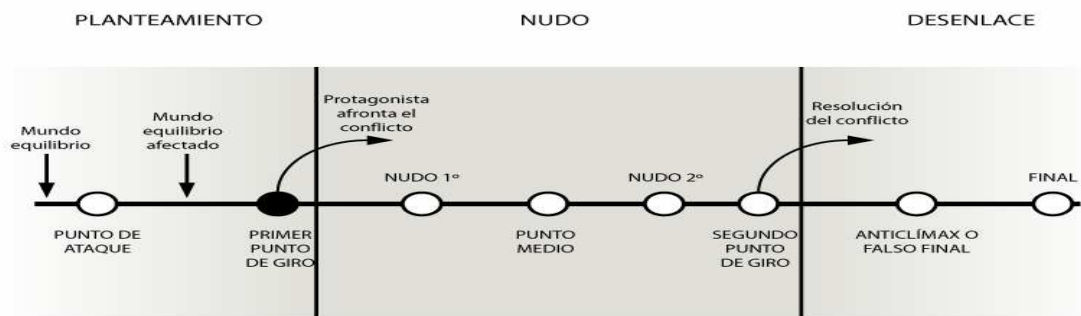


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Primera suplantación de Linus ante Sabrina, sin disfraz, con anagnórisis

Hacia el final del segundo acto de la historia, se produce la segunda suplantación por enmascaramiento, y la primera que ejerce Linus sobre Sabrina.

Ambos ya han salido varias veces y parece que han congeniado y tienen futuro como pareja, aunque Sabrina y David

parecía que iban a salir juntos, pero Linus aprovecha que todavía David está convaleciente por sus heridas domésticas con las copas para conquistar a Sabrina.

Pero la historia llega a un momento delicado, en el que el negocio millonario por la boda de David corre peligro, y tienen que sacar de escena a Sabrina para que David se case con la hija del otro empresario y cerrar el negocio. En ese momento se produce el primer plan de Linus: enviará a Sabrina a París pagándole un pasaje de barco, ofreciéndole una casa en la capital francesa y acciones para su padre, y de esta forma Sabrina evitará que David arruine el negocio.

El enmascaramiento llega cuando Linus hace creer a Sabrina que está enamorado de ella y se marcha con ella a París. Cuando Sabrina, ilusionada por la noticia, descubra los billetes y crea que Linus se marchará con ella, Linus le cuenta la verdad, produciéndose la anagnórisis en la chica al descubrir lo que realmente sucede. Todo ha sido un plan tramado por Linus, para que Sabrina no cree más problemas en la empresa familiar.



Imagen de Sabrina (1954), de Billy Wilder

Como vemos, la suplantación se realiza con anagnórisis, pero sin la utilización de disfraz.

Esta circunstancia se producirá en el segundo punto de giro de la historia, y el acontecimiento nos llevará al tercer acto, momento de la resolución de la historia.

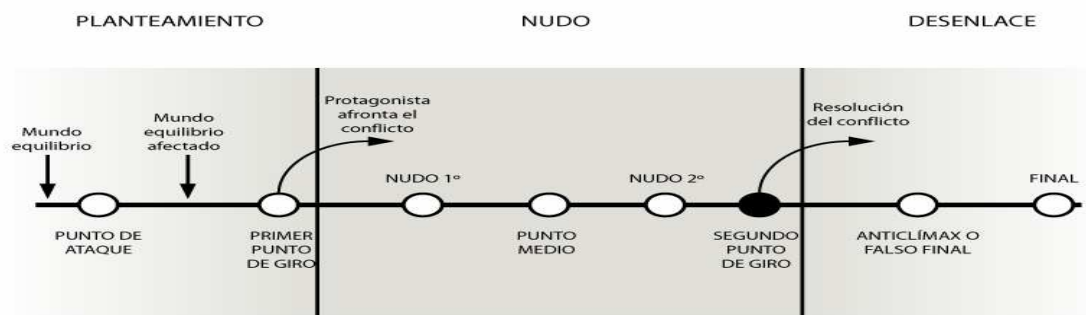


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Segunda suplantación de Linus ante Sabrina y los demás personajes, sin disfraz, con anagnórisis

El segundo de los enmascaramientos a cargo de Linus hacia Sabrina, se produce entre el anticlímax y el clímax final de la historia.

De nuevo Linus crea otro plan para que finalmente Sabrina no se vaya sola a París y triunfe el amor. Decide cambiar el nombre del pasaje de barco y poner el de David Larrabee, su hermano, de quien Sabrina siempre ha estado enamorada. Todo porque él mismo quiere negar la evidencia de que está enamorado de Sabrina, enmascarando su propia personalidad, no solo ante la chica, sino ante todos los componentes del consejo de administración, la otra parte del negocio empresarial que están cerrando y su propio padre y su hermano. Linus se respalda en el negocio familiar para ocultar su amor hacia Sabrina realizando su labor empresarial por encima del amor.

En ese momento, cuando parece que Sabrina se irá a París con David, emerge la figura del propio David, en la empresa, justo cuando Linus va a anunciar que David no se casa con la hija del empresario y se marcha con Sabrina a París. David anuncia que decide casarse, y quedarse al frente de la compañía y hace a Linus que darse cuenta de que ama a Sabrina y debe marcharse con ella.

Aquí se produce la anagnórisis, no sólo de los demás personajes que descubren el entramado amoroso, sino la anagnórisis de sí mismo en Linus que descubre que en realidad está muy enamorado de Sabrina. Linus dejará todo y corre al barco para marcharse con ella a París. Y allí encontrará a Sabrina, con quien se fundirá en un abrazo al descubrir que ambos se aman profundamente.

En el diagrama de acción situamos esta suplantación en el clímax de la historia, justo cuando parecía que en el anticlímax, Linus y Sabrina no llevarían a cabo definitivamente su amor.

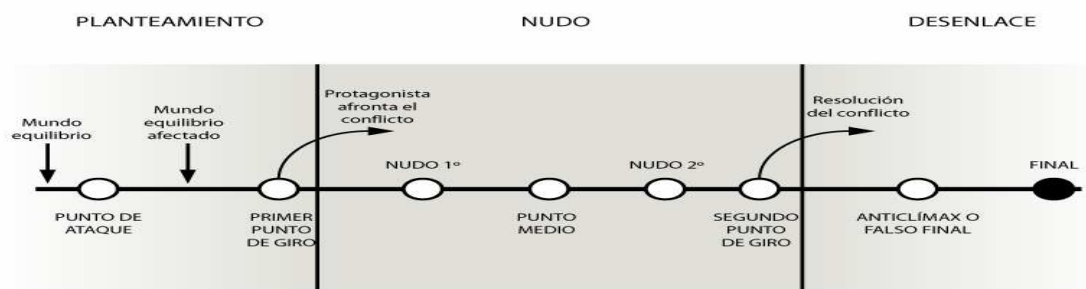


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

En esta suplantación, como hemos visto, se produce la anagnórisis de diferentes tipos, y sin la utilización de disfraz para llevar a cabo el enmascaramiento personal.

Por lo tanto, en una de las comedias románticas clásicas de Wilder, se utiliza el elemento que ocupa nuestra investigación, la suplantación, de dos tipos, la de identidad y la del enmascaramiento de la propia personalidad.

III.2.3. La tentación vive arriba⁶³

La película, que destaca por ser la primera que Wilder rueda con Marilyn Monroe, trata diferentes temas de gran importancia para el desarrollo de la historia.

El tema principal es la sombra de la infidelidad por parte del protagonista, Richard Sherman, quien queda solo en la ciudad mientras su esposa y su hijo se van de vacaciones. El estado psicológico de Richard va a ser una constante durante toda la película, siendo ésta, la más introspectiva de todas las historias rodadas por Wilder.

La disyuntiva entre comportarse como un buen marido y un hombre decente por parte de Richard, o beber, fumar y relacionarse con otras mujeres ante la ausencia de su esposa, va a ser una constante durante toda la trama, que servirá a Richard para elevar sus dudas hasta casi la locura enfermiza. Esa decisión de comportarse de una forma o de otra, va a llevar a Richard a una inseguridad extrema, en la que no sabe muy bien qué es lo adecuado o lo que verdaderamente debe hacer.

Ese conflicto moral que se produce en el protagonista, un hombre de mediana edad físicamente bastante normal, interpretado por Tom Ewell, va a servir como identificación de ese tipo de hombre en la época de los años cincuenta. De nuevo, Wilder se sirve de esta historia, obra teatral previa, para retratar la sociedad americana, y criticar un aspecto de ella: los maridos que esperan a que se marchen sus mujeres en verano para serles infieles. Por lo tanto de nuevo encontramos un tema recurrente en Wilder: la infidelidad. Lo hará posteriormente en *El apartamento*, en *Bésame, tonto* o en *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, un tema que le sirve a Wilder para exprimir a sus

⁶³ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

personajes, y en este caso más que nunca, con una trama basada en la introspección psicológica del protagonista.

Ese retrato de Richard, como decíamos, va a rozar la locura por momentos, confundiendo la realidad con la ficción, mostrándonos a un hombre ciertamente desequilibrado, y todo porque pierde la cabeza en una situación que se sale de su rutina habitual, acrecentada por conocer a su nueva vecina, la espectacular Marilyn Monroe, de la que nunca conocemos su nombre en el filme. Una Marilyn Monroe que impone sensualidad en cada escena. Una tensión sexual nunca resuelta entre los dos protagonistas que hace que el público se mantenga en todo momento a la espera de que ocurra algo importante, que se cierra con un beso de los labios de Monroe hacia Ewell, en un final feliz y bastante recatado para mantener a la sociedad y a los censores satisfechos.

La infidelidad, la sociedad americana, el comportamiento masculino ante dicha situación, todo ello con el retrato psicológico del protagonista quien, ante esta circunstancia, para él comprometida, está al borde de la locura. Y es que Monroe volvería loco a cualquiera, como lo hizo con Wilder en el rodaje, quien juró no volver a trabajar con ella, pero tuvo que borrar sus palabras cuando contó con ella para la exitosa *Con faldas y a lo loco*.



Imagen de La tentación vive arriba (1955), de Billy Wilder

Para Wilder, esta película no fue nada espectacular en su carrera, no está satisfecho, ciertamente porque no pudo finalizarla de otro modo por la censura o mostrar otras escenas que hubiera querido enseñar. Pero el resultado fue bueno ya que el público se divirtió con ella y tuvo una gran acogida. Además, en ella podemos encontrar una de las escenas más famosas de la historia del cine, cuando Marilyn Monroe se encuentra encima de las rejillas del metro y el aire voltea su falda para delicia de Ewell a su lado y gran parte del público cinéfilo por añadidura.

Wilder comenta que no pudo contar con Walter Matthau. Hubiera sido su debut cinematográfico, en el papel que finalmente interpretó Tom Ewell, protagonista también en la obra de teatro. Todo ello por imposición de la productora. Tampoco le dieron opciones de hacer lo que quiso con la historia. Según Wilder:

Ewell no era el apropiado. No era mal actor: era Tom Ewell. Pero un mal reparto, un actor inadecuado. Y no tuve la escena que quería. Solo necesitaba una horquilla, en el segundo o el tercer acto, la criada encuentra la horquilla en la cama de Tom Ewell. Y entonces sabemos que lo han hecho. Pero pensé que por lo menos la película estaba bien por haber inventado a esa chica, la chica que siempre tiene calor.⁶⁴

Wilder no tiene ni consigue lo que quiere en la película, la productora no arriesga en el reparto al no poder contar con un debutante, Matthau, pero tampoco lo hace en la historia, ya que no puede mostrar con algún elemento la infidelidad del hombre. Por lo tanto tiene que conformarse y trabajar con lo que dispone y la película toma un sentido diverso en su consecución, dejando el final como la decencia del marido que ama a su esposa y fielmente va en búsqueda de ella dejando plantada a la chica explosiva.

Una vez repasados los datos previos, pasaremos al análisis de la suplantación, que en este caso es de dos tipos: el de la invención de un personaje y el del enmascaramiento la propia personalidad. Esta película, debido a su carácter extremadamente psicológico en el retrato del protagonista, cuenta con algunos aspectos diferentes a otros filmes de Wilder, dignos de detallar en nuestro análisis.

Suplantación a través de la invención de un personaje

En la película se suceden una serie de invenciones de identidades, protagonizados por varios personajes de la historia, con ciertas peculiaridades debido al carácter psicológico de la película. Tanto de personajes masculinos como de personajes femeninos como veremos a continuación.

⁶⁴ Crowe, Cameron. Op. cit., pp.99-100.

Suplantación a través de la invención del personaje de espía interplanetario por parte del hijo de Richard ante sus padres, con disfraz, sin anagnórisis

En primer lugar tratamos la invención de un personaje. La primera de ellas se produce justo al principio, cuando en la estación de tren, parten la esposa y el hijo de Richard Sherman y el marido queda solo en la ciudad para trabajar.

La invención del personaje corre a cargo del niño, quien dice ser un espía interplanetario, con la utilización del disfraz para la realización del personaje que ha creado. Un traje de astronauta con una escafandra que apoyará la verosimilitud del mismo. No se produce anagnórisis de ningún tipo, ya que es un juego del niño del que los padres son conscientes, pero de nuevo Wilder utiliza este mecanismo para insertarlo en la historia. Además, apoya este elemento con un gag de humor, cuando el padre intenta besar al niño, pero al tener la escafandra en la cabeza la situación se convierte en cómica porque no podrá acceder a la cara del muchacho y tendrá que besar el elemento en cuestión.

Suplantación a través de la invención del personaje de don Juan por parte Richard ante su esposa, con disfraz, con anagnórisis

Richard Sherman llevará a cargo otra suplantación con la creación de un personaje, un don Juan, un verdadero galán, que será interpretado por él mismo, en su mente y ante su mujer, de forma imaginaria. El filme, al tener como trama principal el retrato psicológico de un personaje de forma tan profunda, podemos encontrar ciertas peculiaridades. Aquí, Sherman intenta aparentar ser un verdadero don Juan ante su esposa, pero su esposa es producto de su propia imaginación y en realidad realiza esa invención ante sí mismo. Intentando convencerse de una serie de historias con diversas mujeres para subir su autoestima y para convencerse también de que es un hombre decente y nunca sería infiel a su cónyuge.

Realiza esta peculiar suplantación con la utilización de disfraz en cada una de las circunstancias o historias que inventa. Enfermo en el hospital con su pijama, en la playa con su bañador y camiseta interior, o en su despacho con el traje para trabajar. Hay que sumar a esta suplantación ante la esposa imaginaria, otro punto de la historia donde vuelve a imaginarse en el papel de galán, cuando toca el piano disfrazado también con un elegante batín de raso rojo.

Se va a producir anagnórisis, cuando Richard se lance en la realidad, no ya en su imaginación, a los labios de la muchacha y sea rechazado por ella. Ahí se dará cuenta lo que verdaderamente es, aunque posteriormente, la película vuelva a dar un giro, como los pensamientos continuos e inestables de Richard, y ciertamente se convierta en una especie de conquistador de aquella chica explosiva siendo un hombre bastante mediocre.



Imagen de La tentación vive arriba (1955), de Billy Wilder

Esa anagnórisis a la que nos referimos, y que es del tipo de anagnórisis de sí mismo, se va a producir justo en el punto medio de la película, en el centro del segundo acto de la historia.

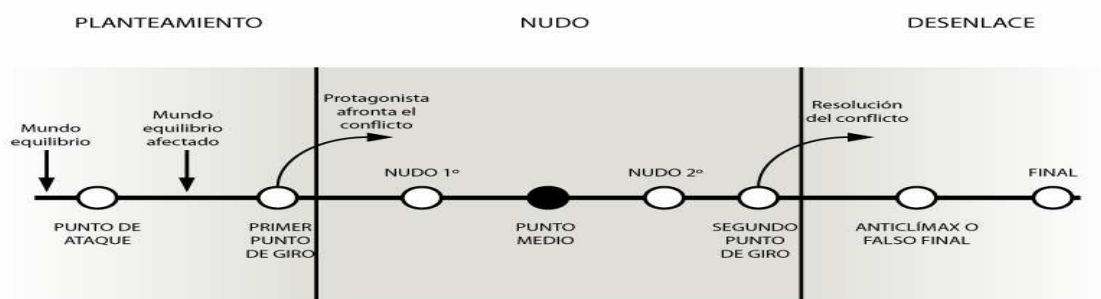


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención del personaje de infiel y asesina por parte de Helen Sherman ante su esposo Richard, con disfraz, sin anagnórisis

Esas imaginaciones que tiene Richard a lo largo de la película, van a hacer que se produzcan suplantaciones de invención de nuevas identidades por parte de otros personajes de la historia. Es el caso de la mujer de Richard, Helen, que el propio Richard imagina en un remolque con McKenzie, como si ésta le fuera infiel. Todo es fruto de la imaginación de Richard, pero se produce la invención del personaje de una mujer infiel disfrazada de campesina por parte de Helen. Pero no es la única vez que ocurre esta circunstancia. A medida que avanza la

historia, Richard prosigue con estas situaciones en su mente, y Helen de nuevo crea un nuevo personaje en la imaginación de Richard: el de una esposa celosa y asesina que descubre que le engaña con otra. Y en este caso, el disfraz es la utilización de un elemento de apoyo para la realización de la acción, el revólver con el que finalmente Helen dispara a su marido por su supuesta infidelidad.

Por lo tanto es una peculiar suplantación de invención de identidad, a cargo de Helen, involuntariamente, con el uso del disfraz o del apoyo del elemento de la pistola, sin anagnórisis ya que es fruto de la imaginación de Richard.

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

En la película el protagonista absoluto del filme, Richard continuamente enmascara su propia personalidad con otras opuestas, en un desdoblamiento continuo, en el que realmente no llegamos a conocer su personalidad real. Aunque quizá esa bipolaridad continua sea su rasgo principal de comportamiento cercano a la locura.

Esa suplantación que dura toda la película, desde principio a fin, va a ser ante diferentes personajes de la historia, como veremos a continuación.

Suplantación de Richard ante su mujer, Helen, sin disfraz, sin anagnórisis

A pesar de que en su imaginación tiene siempre presente a Helen e intercambia muchas palabras con ella, no es la realidad propia, y la que sí lo es, son sus conversaciones con su esposa por teléfono. En ellas, trata de ocultar que está utilizando otra personalidad que no es la suya, la de hombre decente y recatado, y oculta continuamente el hecho de esté relacionándose íntimamente con su nueva y bella vecina. De esta forma, ante su mujer, actúa como un hombre de estas características, pero en realidad no está comportándose de esta forma.

Por lo tanto, realiza un enmascaramiento de personalidad propia, en la que no utiliza disfraz al comunicar su estado de ánimo por teléfono, y en la que no se produce anagnórisis, ya que nunca más volveremos a ver a Helen en la realidad (solo en las ensoñaciones de Richard), ni tampoco la oiremos a través del teléfono. Sólo podremos adivinar que sospecha algo, pero no se produce una anagnórisis por esta circunstancia.

Suplantación de Richard ante la chica, sin disfraz, con anagnórisis

El turno ahora es el del personaje interpretado por Monroe, con el que Richard también utiliza el enmascaramiento. Si antes con su mujer ocultaba su actitud de hombre no tan decente, ahora lo que enmascara detrás de su aspecto de hombre liberal, cuando realmente no lo es, es el hecho de que tiene esposa. Y para realizar esta suplantación tampoco necesita disfraz, como lo

hiciera en su imaginación haciendo de galán. Pero en este caso sí se sufre la anagnórisis en el personaje interpretado por Monroe, cuando descubre que en realidad sí está casado, en el momento que aparece el personaje que siempre se quiere llevar las alfombras, y en ese momento Monroe ata cabos y entiende que es un hombre casado.



Imagen de La tentación vive arriba (1955), de Billy Wilder

Esta circunstancia se va a producir justo al final del segundo acto, en el segundo punto de giro de la historia que nos traslada a la conclusión de la película.

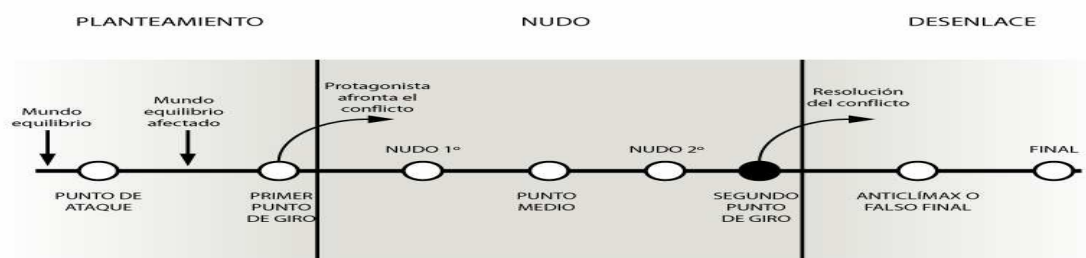


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de Richard ante su vecino, sin disfraz, con anagnórisis

De nuevo Richard se hace pasar ante su vecino, el hombre que quiere llevarse las alfombras por encargo de su mujer, como un hombre decente, y este hombre le incita a que es bueno que aproveche la circunstancia de estar solo en la ciudad sin la familia, como hace él mismo.

Pero Richard muestra otra personalidad haciendo creer que él es un hombre honrado y fiel, ocultando a su explosiva vecina para que no la descubra dicho hombre.

No va a necesitar el uso de disfraz, pero sí se va a producir la anagnórisis en este personaje cuando asome la cabeza por la puerta de la casa de Richard y vea los pies descalzos de la sensual vecina. Ahí comprenderá que Richard no es un hombre tan decente como aparenta y que en realidad tiene un ligue como lo tiene él.

Este momento se va a producir en el segundo punto de giro de la historia. Es una anagnórisis de su vecino al descubrir la verdad, y además este reconocimiento de dicho personaje, conlleva la anagnórisis del personaje de la vecina, quien en ese momento también descubre que Richard no está soltero.

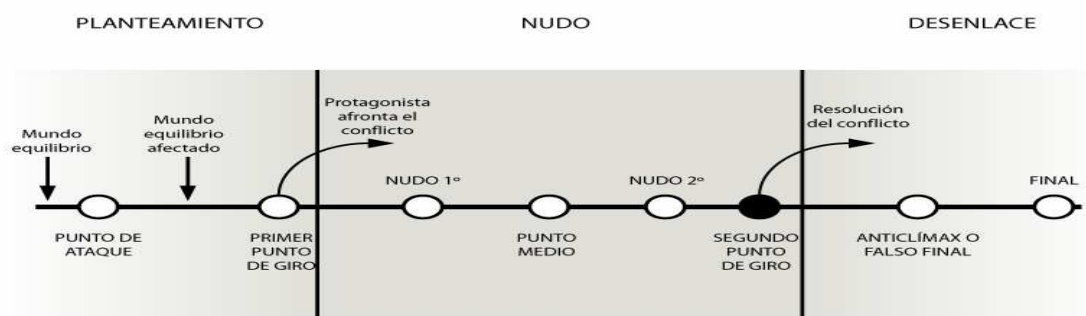


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de Richard ante sí mismo, sin disfraz, con anagnórisis

Este enmascaramiento es constante a lo largo de todo el filme, donde Richard lucha entre sus dos identidades: un hombre decente y fiel, y un hombre mujeriego, infiel y al que le gustan los vicios.

Como vemos lucha constantemente con sus dos personalidades. Ante su mujer muestra que es decente, ante la chica quiere mostrarse como liberal y desenfadado, ante su vecino decente nuevamente, ante el psiquiatra se confiesa, también ante su jefe, y esto conlleva que ante sí mismo esté hecho un lío y esto desemboque en esas imaginaciones llenas de historias surrealistas que hacen que pierda la noción de realidad. Como cuando aparece McKenzie en búsqueda del remo del hijo de Richard, y éste está totalmente convencido de que ha tenido una historia con su mujer, Helen.

El final de la película hace que Richard encuentre una respuesta y una cierta estabilidad, cuando decide llevarle el remo él a su hijo y reencontrarse con Helen porque la ama. En ese momento el personaje de Monroe le besa, y ahí se da cuenta de que su lugar está con su mujer, pero sus imaginaciones como don Juan tampoco han sido demasiado descabelladas, ya que una mujer como aquella podría haber tenido una historia de amor o sexual con él.

Esta es la última escena de la historia, el clímax final.

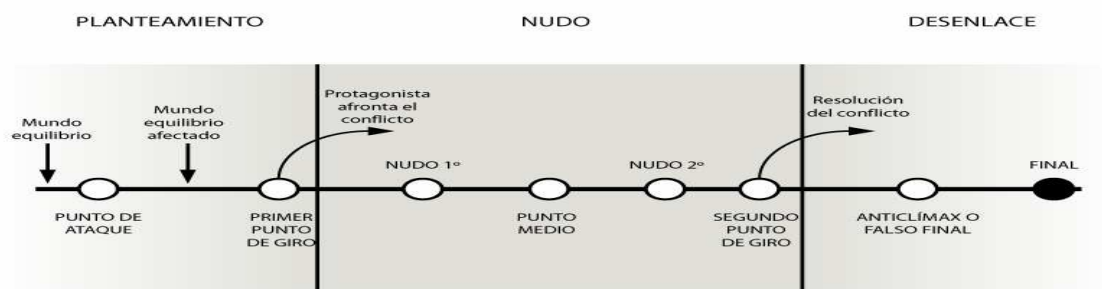


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Por lo tanto la lucha contra sí mismo y el desdoblamiento de identidad del protagonista, se cierra con un final ciertamente feliz: hubiera conseguido a la chica, pero en realidad está enamorado de su esposa y es un hombre fiel. Quizá un final impuesto ante otras pretensiones de Wilder.

III.2.4. Con faldas y a lo loco⁶⁵

Sin ningún lugar a dudas, junto a *El apartamento*, esta fue la película más famosa e importante de Wilder en su filmografía como director.

La película fue un éxito mundial y todavía sigue siendo uno de los clásicos de la historia del cine de comedia. Además, este filme es el reflejo de la utilización de los elementos que centran nuestra investigación, con el uso del disfraz y la invención de nuevas identidades prácticamente de principio a fin en la historia.

La película fue una apuesta arriesgada por parte de Wilder, ya que pretendía aunar dos géneros que parecían totalmente antepuestos, como el caso del cine negro y la comedia. Wilder llevó a cabo su idea y mezcló ambos tipos de cine, como ya empezara a tratar en su época como guionista, por ejemplo en *Bola de Fuego* de Hawks. Pero en esta ocasión no solo escribiría la historia, sino que también la dirigiría y la persecución a cargo de los mafiosos será la trama principal que lleve a los dos protagonistas a enmascararse detrás de sus nuevas identidades.

⁶⁵ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder



Imagen de Con faldas y a lo loco (1959), de Billy Wilder

La película está protagonizada por la pareja Jack Lemmon y Tony Curtis, además de Marilyn Monroe y Joe E. Brown en el magnífico papel de viejo multimillonario de Osgood Fairchild. La pareja protagonista la forman dos músicos en busca de trabajo, que casualmente ven el asesinato de un grupo de mafiosos por otro grupo de gánsters, y tienen que huir para no testificar contra ellos. Anteriormente la agencia de músicos necesitaba dos chicas que precisamente tocaran los instrumentos que tocan ellos y deciden, para ocultarse de los mafiosos, crear las nuevas identidades de mujeres y formar parte de la banda de música femenina que estará de gira por Florida.

La película trata algunos temas de los que nos vamos a ocupar. En primer lugar, Wilder describe a la perfección el Chicago de 1929, donde se implantó la ley seca y donde se inventaban diferentes planes para que la gente pudiera consumir alcohol, como el caso de crear un funeral improvisado que realmente es una fiesta donde se sirve alcohol. En esa época también en Chicago, van a existir diversas bandas de mafiosos que también refleja Wilder en la historia, y que integra a la perfección para que sean parte fundamental de la trama. Por lo tanto, la aparición de la mafia hace que se trate el género del cine negro, que se mezcla con el continuo carácter cómico de la película, creando la comedia negra que posteriormente Wilder volvería a tratar con *Aquí un amigo*. En *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, también partirá de un suceso trágico, la

muerte de los respectivos padres de los protagonistas, siendo una historia de comedia, con tintes de humor negro. En el caso de *Con faldas y a lo loco*, se considera comedia negra por la mezcla con el género de cine negro.



Imagen de Con faldas y a lo loco (1959), de Billy Wilder

Otro de los temas de fondo que encontramos en la película, además de describir nuevamente la sociedad norteamericana de la época, son las relaciones de interés entre mujeres y hombres adinerados, como ocurre con el ejemplo del personaje de Sugar, interpretado por Marilyn Monroe, quien es conquistada por el personaje inventado de Mr. Shell, por su poder adquisitivo. También este ejemplo lo tenemos justo cuando la compañía de muchachas llega al hotel, y entre Sugar y Dafne (la identidad creada por Jerry), conversan acerca de conquistar a algún millonario que les solucione la vida, o algún nieto de ellos ya que en ese caso son muy mayores.

Otro ejemplo es la relación entre Dafne y Osgood, que aunque sea una circunstancia tremendamente cómica, refleja la forma de pensar y de actuar entre mujeres y hombres de dinero, relaciones de claro interés económico.

La película, a pesar de ser un enorme éxito mundial que nunca pasará de moda, solo cosechó un Óscar, el de mejor vestuario, de las seis nominaciones con las que contaba. Todo por el triunfo de *Ben-Hur* que no dio opciones al gran trabajo de Wilder, quien pudo resarcirse al año siguiente con el triunfo de *El apartamento*.

La idea de Wilder para escribir *Con faldas y a lo loco*, surgió de una película alemana:

La génesis de la idea fue una película alemana muy barata y de tercera clase, *Fanfares of Love* (1932), en la que dos tipos que necesitan trabajo se pintan la cara de negro para entrar en una banda...y se visten de mujeres para entrar en un conjunto femenino. Pero de aquella película tan terrible no aprovechamos nada más. Me pareció que debíamos encontrar la razón por la que entran en el grupo y por qué permanecen en él. Si los gángsters que le persiguen las ven y creen que son mujeres, sólo mujeres, entonces...cuando ven que son hombres, están muertos. Es una cuestión de vida o muerte. No pueden descubrirse. Es cuestión de vida o muerte. Y de ahí salió todo. Con eso empezamos a tener una película. Pero el filme alemán era absolutamente terrible, absolutamente terrible. Un delirio.⁶⁶

Wilder siente gran satisfacción por el trabajo realizado en esta película. Además recibe la influencia de los hermanos Marx en la escena en la que mide las risas haciendo sonar las maracas como aprendiera de los Marx en el ejemplo que expusimos anteriormente. También denomina a Monroe, con la que después del rodaje de *La tentación vive arriba*, prometió no volver a trabajar más, como el alma de la película que impone esa carga sexual continua, y la escena del barco entre el supuesto Mr. Shell y Sugar, como una de sus mejores escenas en su carrera, que se le ocurrió en plena noche:

Todo está preparado, están solos. Va a haber sexo, ¿verdad? Me desperté en mitad de la noche pensando, no señor, es lo que todo el mundo espera. Lo que vamos a hacer es ¡que finja ser impotente!⁶⁷



Imagen de Con faldas y a lo loco (1959), de Billy Wilder

La película de Wilder va a servir como referencia para otras comedias que basan su temática en la suplantación a través

⁶⁶ Crowe, Cameron. Op. Cit., pp. 172-173.

⁶⁷ Ídem, p. 59.

de la invención de personajes con el uso de disfraz. Ejemplos tras Wilder como director, como *Señora Doubtfire* (*Mrs. Doubtfire*, Chris Columbus, 1993), donde el personaje que interpreta Robin Williams se transforma en una viejecita entrañable con el uso de disfraz y máscara, o la película *Tootsie* (Sidney Pollack, 1982), de principios de los ochenta, donde Dustin Hoffman se transforma en una mujer de mediana edad para conseguir un papel en una serie.

Wilder habla de *Tootsie* (1982) y de su director Sydney Pollack, quien presumía de introducir a su nuevo personaje *Tootsie*, de forma directa, sin preparación previa de su transformación en otras escenas. Wilder recuerda a Pollack que ese mecanismo lo pondría en práctica él mismo en el año 1959 en *Con faldas y a lo loco*, cuando inserta directamente la aparición de ambos personajes disfrazados paseando por la estación para coger el tren que les lleve a Florida. Algo que Wilder ya utilizara algo más de veinte años antes que Pollack. Como dice Wilder: *fue un montaje moderno, porque no había fundido ni nada; sólo bang, corte. De las dos cabezas en primer plano, dentro de la cabina de teléfonos, al plano de sus piernas caminando por el andén. Ni una palabra.*⁶⁸

Por lo tanto, consideramos esta película como una de las fundamentales en Wilder, y también en la historia de la comedia en el cine, que además, ha servido como influencia en otros muchos directores.

Pasaremos ahora al análisis de nuestro tema de investigación, que en esta película es una tónica general ya que se producen dos tipos de suplantaciones, la de invención de personajes y la de personalidad propia, y que además son fundamentales para la trama principal.

Suplantación a través de la invención de un personaje

Sin duda, este tipo de suplantación en la película es clave para el desarrollo de la historia, y como hemos visto en el preámbulo que habla del filme, fundamental para la filmografía de Wilder en el uso de la suplantación y su influencia en otros muchos directores para realizar comedias con el uso de la creación de nuevas identidades y el uso del disfraz.

Existen varias creaciones de personajes en la película, todas ellas llevadas a cabo por hombres, y en este caso transformándose en mujeres en varias de ellas.

Suplantación a través de la invención del personaje de funerarios por parte de los mafiosos ante la policía, con disfraz, con anagnórisis

La primera de las invenciones de nuevas identidades, está protagonizada por el grupo de mafiosos, quienes se hacen pasar por trabajadores de una funeraria y ocultan una fiesta en el interior de la misma donde se sirve alcohol en plena ley seca. Realizan este decorado, con el uso de trajes fúnebres, el ataúd

⁶⁸ Ídem, p. 233

que está lleno de botellas de alcohol como luego podremos comprobar y demás parafernalia para emular que en verdad es una funeraria y no un local de fiestas.

Esta suplantación la hacen para que la policía no descubra el negocio, pero aparece un agente de la ley y consigue entrar en dicho local, y ahí descubre la realidad. Se produce la anagnórisis en él, aunque ya sospechaba que posiblemente hubiera un negocio de estas características detrás de la funeraria.

Este hecho se produce en el detonante o punto de ataque de la historia.

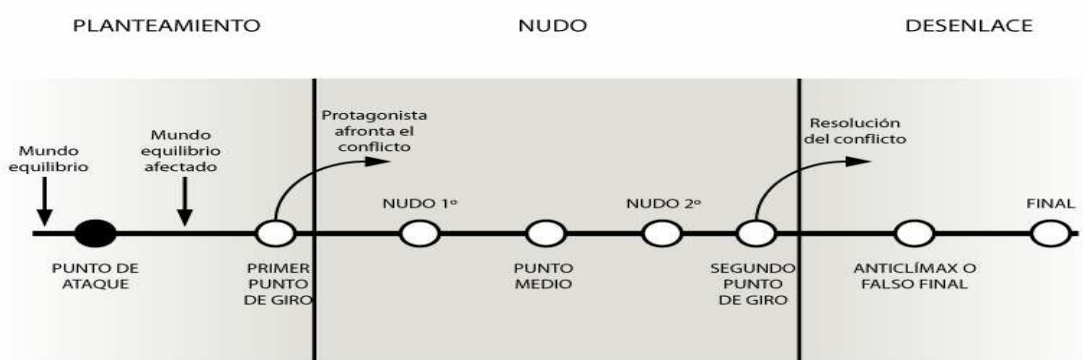


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención de los personajes de Josephine y Dafne por parte de Joe y Jerry ante Sugar y la compañía, con disfraz, con anagnórisis

Como ya hemos dicho con anterioridad, Joe y Jerry crean las identidades de Josephine y Dafne para huir de los mafiosos que quieren acabar con ellos por ser testigos de la matanza, y se introducen en la compañía de música para empezar la gira en Florida.

Los miembros de la compañía, tanto la jefa como el representante y las demás compañeras, no serán conscientes de que ambas compañeras son hombres, ya que utilizan el disfraz para ocultar su verdadera identidad detrás de ellos, pero al final de la película dicha compañía sufrirá una especie de anagnórisis que es interpretable, en el momento en el que Joe, vestido de Josephine, irrumpe en la actuación de la banda y besa apasionadamente a Sugar. Sugar atará cabos y sabrá lo que está sucediendo, pero la compañía queda sorprendida por el hecho, creyendo que es una mujer la que le besa, ante la mirada atónita de todas y el representante. Pero no se produce un descubrimiento de la verdad absoluta, por lo tanto no lo consideramos como una pura anagnórisis.



Imagen de Con faldas y a lo loco (1959), de Billy Wilder

En Sugar sí, cuando recibe el beso de Josephine, Joe la acaricia con la mano y le regala unas palabras, y en ese momento podemos ver cómo Sugar queda sorprendida y se da cuenta de que es el hombre que también suplanta a Mr. Shell, pero le queda claro que no es una mujer como todavía dudan los componentes de la compañía. Este hecho se produce al final, en el tercer acto, en la plenitud del clímax de la historia.

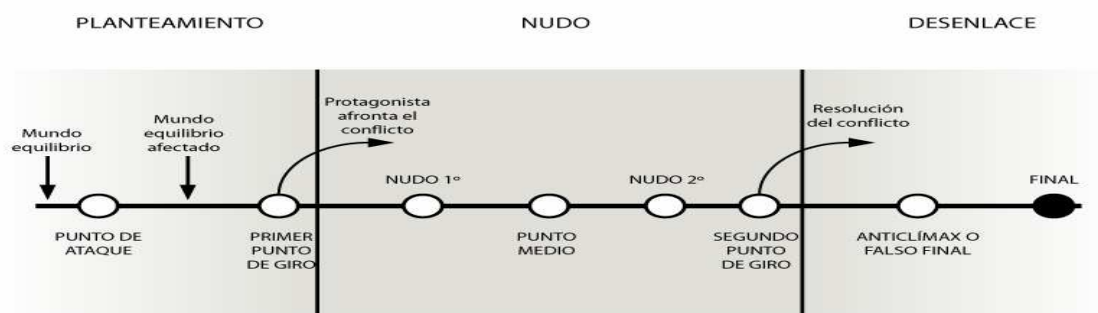
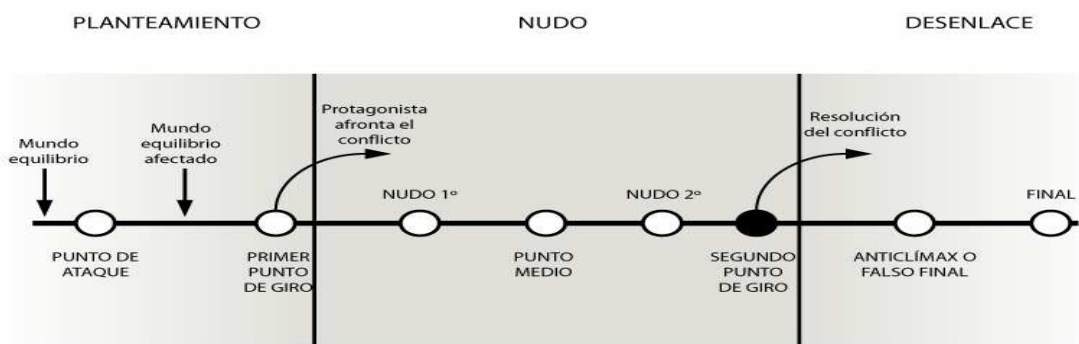


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención de los personajes de Josephine y Dafne por parte de Joe y Jerry ante los mafiosos, con disfraz, con anagnórisis

Ahora analizamos la suplantación de ambos personajes ante los mafiosos, a los que tratan de engañar para camuflarse y huir de ellos sin ser liquidados. Casualmente el grupo de mafiosos se reúne en el mismo hotel que la banda de música. Joe y Jerry los ven y deciden fugarse del hotel, bajando por la ventana y huyendo de ellos, y allí, los gánsters, los ven bajar con los instrumentos, exactamente los mismos que el día de la matanza, todavía con agujeros de bala, y descubren la verdadera identidad de las dos muchachas, que no son otras que los mismos testigos que presenciaron aquel asesinato en grupo en Chicago.

Por lo tanto, a pesar de las identidades de Josephine y Dafne con el uso del disfraz para ocultarse, los mafiosos descubren la verdad cuando bajan por la ventana, produciéndose en ellos la anagnórisis, en el segundo punto de giro de la historia, que nos traslada al desenlace para saber si podrán o no huir de ellos.



Suplantación a través de la invención de los personajes de Josephine y Dafne por parte de Joe y Jerry ante Osgood Fairchild, con disfraz, con anagnórisis

Josephine y Dafne llegan al hotel, y allí ven a numerosos multimillonarios. Uno de ellos, Osgood Fairchild, se enamora de Dafne, que en realidad es Jerry, pero le persigue continuamente para conquistarla. Dafne tiene que acceder a una cita con él, para que de esta forma Joe utilice el barco de Osgood y así conquiste a Sugar.

El amor de Osgood llega hasta el extremo, sin saber que en realidad Dafne es un hombre, de pedirle matrimonio, que Jerry acepta ante la mirada atónita de Joe que cree que ha enloquecido.



Imagen de Con faldas y a lo loco (1959), de Billy Wilder

Se va a producir la anagnórisis en Osgood en la última secuencia, quizá una de las más famosas de la historia del cine, cuando se están fugando en un bote los cuatro, Sugar y Joe, y Jerry y Osgood. En ese bote, Jerry intenta deshacerse de Osgood con varias excusas para no casarse con él, hasta que decide contarle la verdad declarándole que es un hombre, a lo cual, Osgood sufriendo la anagnórisis, casi sin inmutarse contesta: Nadie es perfecto. Sin duda un final magistral para una historia llena de suplantaciones y de engaños entre los personajes.

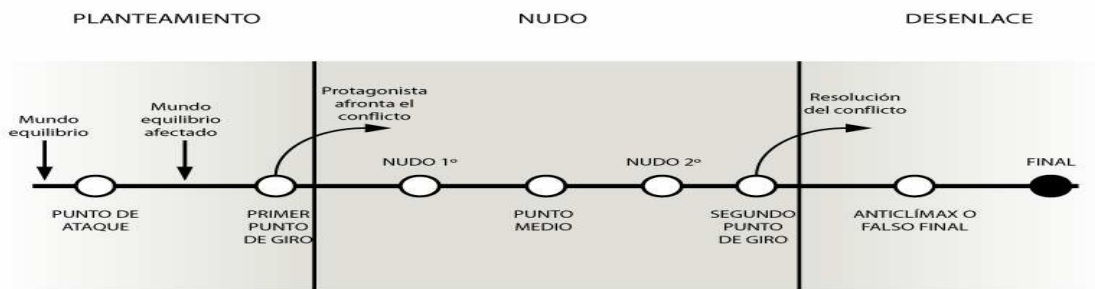


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención del personaje de Junior Mr.Shell por parte de Joe ante Sugar y Jerry, con disfraz, con anagnórisis

Joe se siente enormemente atraído por Sugar nada más conocerla, además ella asegura que siempre se enamora de saxofonistas, exactamente el instrumento que toca Joe, a lo cual, Joe intenta conquistarla mediante la creación de una nueva

identidad: la del multimillonario Junior Mr.Shell. De esta forma llama la atención de Sugar quien también se siente atraída por él.

Para realizar la creación de Mr. Shell, se utiliza el disfraz, con una chaqueta de marinero, pantalones claros y el uso de gafas.

Es en la playa, cuando Joe comienza a utilizar su nueva identidad, cuando Jerry lo descubre ante su sorpresa. Ahí, en ese momento, Jerry sufre la anagnórisis, ya que en un principio creía que Sugar hablaba con un millonario cualquiera, pero luego descubre que es Joe. Este hecho se produce en el punto medio del filme.

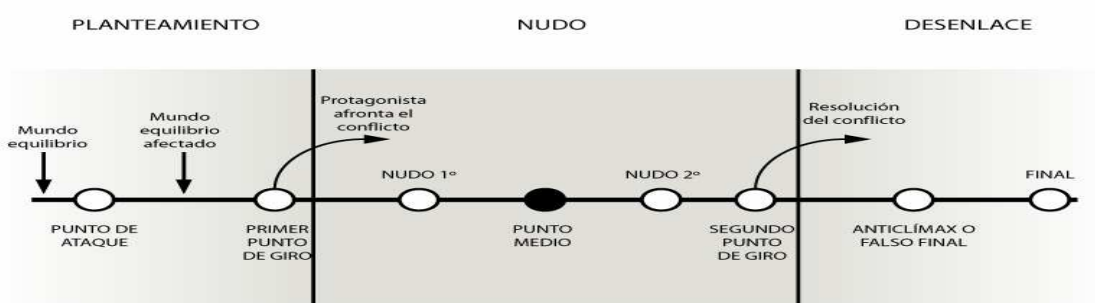


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

En el caso de Sugar, es conquistada mediante diferentes tretas por parte del supuesto millonario, Mr. Shell, como la escena del barco en la que finge ser impotente, un rasgo más de la creación de la personalidad de la nueva identidad creada.



Imagen de Con faldas y a lo loco (1959), de Billy Wilder

Sugar sufrirá la anagnórisis al final de la historia, cuando Joe le besa disfrazada de Josephine, y posteriormente le dice que ningún hombre merece hacerla llorar. En ese momento Sugar es consciente de que Joe ha inventado la identidad de Josephine, pero también la de Mr. Shell, pero aún así, decide ir tras él y fugarse en el bote.

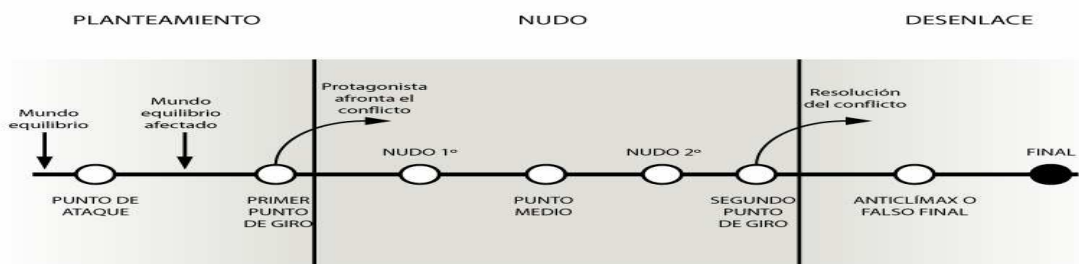


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través de la invención del personaje del botones y el millonario en silla de ruedas por parte de Joe y Jerry ante los mafiosos, con disfraz, con anagnórisis

En su afán por huir de los mafiosos en el propio hotel cuando éstos descubren su falsa identidad, Joe y Jerry deciden disfrazarse de botones y hombre en silla de ruedas. Se podría considerar también como una suplantación de identidad, porque momentos antes vemos a un botones que lleva a un hombre en silla de ruedas, pero entendemos que es la creación de otros dos nuevos personajes, ya que no adoptan la identidad propia de aquellos dos supuestos suplantados.

Los mafiosos parecen que les han perdido la pista y Joe y Jerry pasan desapercibidos con su nueva identidad, pero les descubren porque todavía llevan puestos los tacones de su anterior disfraz. De esta forma se produce la anagnórisis en los mafiosos, descubriendo el nuevo engaño de la pareja de testigos que quieren liquidar, y este hecho lo situamos dentro del tercer acto, en el inicio de la resolución, considerándolo como una especie de anticlímax continuo donde ambos pueden ser capturados.

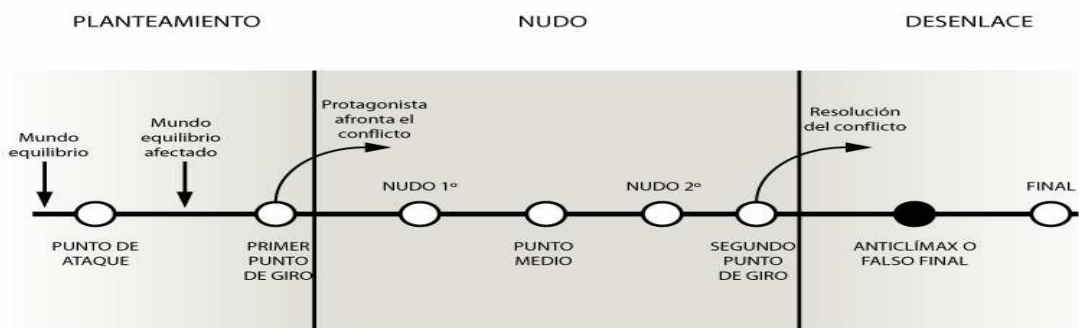


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Por último trataremos el enmascaramiento de la propia personalidad, que en esta película Wilder utiliza nuevamente con hombres como protagonistas, en el caso de Jerry y de los mafiosos liderados por *Botines*.

Suplantación a través del enmascaramiento de Jerry ante Osgood y Joe, con utilización de disfraz y con anagnórisis

Este enmascaramiento se produce en la propia personalidad de Jerry, cuando Osgood le propone matrimonio creyendo que es Dafne, evidentemente con la utilización del disfraz de mujer. Tras esa petición de mano, se sucede una de las secuencias más divertidas y memorables del filme, cuando Jerry le cuenta a Joe la circunstancia y su decisión de casarse con él. Es la escena en la que Jerry utiliza las maracas para marcar el tiempo entre chiste y chiste. Jerry, según Joe, ha perdido la cabeza al plantearse la posibilidad de casarse con Osgood. La creación de su nueva identidad se le ha ido de las manos y ya no controla ni su propia personalidad. Es por lo tanto cuando se produce un enmascaramiento de Jerry, al que ahora, tras la invención del nuevo personaje de Dafne, se ha introducido tanto en dicho personaje que confunde su propia identidad, al tomarse en serio la posibilidad de continuar con su nuevo rol y casarse con el millonario que le ha conquistado con sus promesas y con su regalo, una pulsera de diamantes.

Joe no comprende la locura de su amigo, e intenta disuadirle de la estupidez que quiere llevar a cabo. Pero será al final, en la escena del bote, cuando huyen los cuatro, cuando Jerry vuelve a ser él mismo y comprende que aquello es una locura, diciéndole toda la verdad a Osgood que contrarresta con el famoso "nadie es perfecto", a lo cual Jerry se siente atrapado ante una situación absurda, pero en la que descubre quién es él verdaderamente.

Por lo tanto esta anagnórisis del reconocimiento de la propia personalidad y la situación real que está viviendo, se produce en el clímax final de la historia, que sin duda, tras la reacción de Osgood, queda abierta.

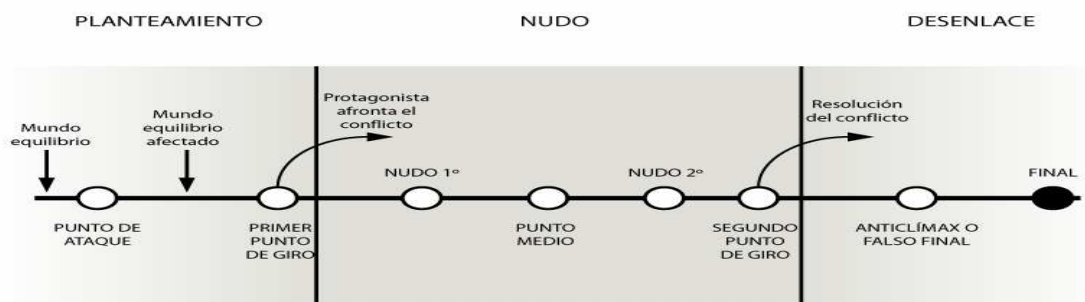
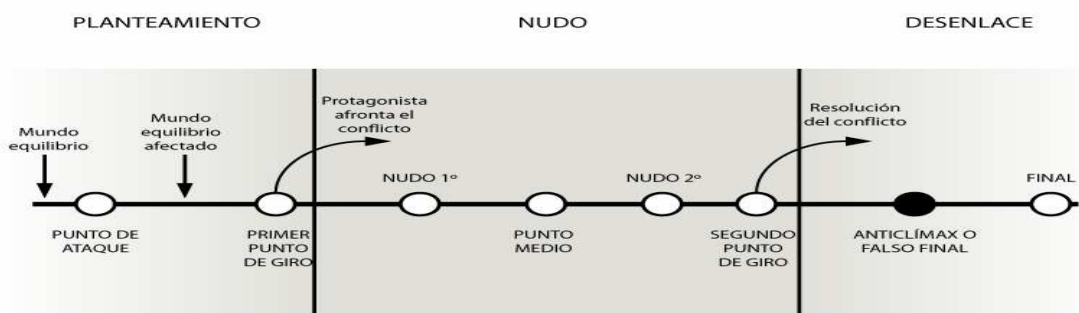


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación a través del enmascaramiento de los mafiosos ante la policía, sin utilización de disfraz y con anagnórisis

La policía investiga al grupo de mafiosos liderados por *Botines*, hasta llegar al hotel en el que posteriormente se va a producir la reunión entre distintas bandas de gánsters. Allí, la policía se topa con los mafiosos de *Botines*, quienes enmascaran personalidad y se hacen pasar por personas buenas y decentes que simplemente vienen de ver la ópera de *Rigoletto*. De esta forma, sin la utilización de ningún tipo de disfraz, van a ocultar su verdadera personalidad y el motivo por el que están en ese hotel, la reunión con otras bandas.

La policía sospecha de su implicación en la matanza de Chicago, y de la posible reunión en Florida, pero se producirá la anagnórisis en el momento en el que sucede otra nueva matanza en la sala de reuniones del hotel, donde tirotean a la banda de *Botines* y mueren abatidos por venganza de otros gánsters. Dicha acción se produce en el desenlace de la historia, cuando Jerry y Joe están escondidos en la propia sala reuniones. Justo en el anticlímax, donde parece que los protagonistas van a ser capturados por otra banda, en busca de la resolución final que nos cuente qué sucede con el destino de los personajes.



Por lo tanto, *Con faldas y a lo loco* es quizá la película más importante de la carrera de Wilder, y cuenta con numerosos ejemplos de utilización de suplantación y disfraz que sirven como base principal de la historia. Ejemplo, como hemos visto, para futuras comedias de estas características.

III.2.5. *Bésame, tonto*⁶⁹

Bésame, tonto, fue la cuarta comedia de Wilder en los años sesenta. Como bien diría el director, tras el éxito de *El apartamento* nunca volvería a alcanzar la cima de su carrera con aquella película, a pesar de sus siguientes intentos. En este caso, *Bésame, tonto*, fue una película que no recibió demasiado acogimiento por el público ni la crítica, debido a su temática tan arriesgada que estuvo al borde de la censura.

⁶⁹ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

La película trata diferentes temas, aunque el principal es el intercambio de roles entre las dos protagonistas: Zelda, la mujer de Orville Spooner y Polly, una de las prostitutas del pueblo. Y ese intercambio se idea por parte tanto de Orville como de su compañero compositor, el empleado de la gasolinera, Barney Millsap. Orville va a poner su matrimonio en peligro tras la propuesta de Barney, todo para conseguir que un famoso cantante del momento, Dino, llegado al pequeño pueblo de Clímax, les compre una de sus canciones que han compuesto: *Sofía*. Pero como Orville está enfermo de celos, intenta evitar que su esposa esté en casa por si el cantante intenta acostarse con ella. Por ello idearán el plan de contratar a una prostituta que se haga pasar por su esposa.

Por lo tanto el primer tema que trata la película, además del cómo se realiza el plan y el juego de roles, es nuevamente el arribismo, como llegar a la fama a toda costa, tema tratado ya en *El apartamento*. El propio Orville pondrá en peligro un matrimonio de cinco años para conseguir llegar al éxito.

Ese es otro de los temas de la película, la institución del matrimonio. En este caso compuesto por una bella mujer, Zelda, y un marido tremendamente celoso, que lo está por su complejo de inferioridad. Nunca había imaginado tener una mujer de aquellas características sin ser muy agraciado físicamente y siendo un simple profesor de piano de pueblo. De ahí esos rasgos que acentúan sus celos enfermizos llegando hasta prácticamente la locura, intercambiando a su esposa para que el cantante no se acueste con ella.

Polly, la prostituta, interpretará el papel de mujer en el matrimonio por una noche, algo que en su interior siempre había soñado, pero la vida no le ha deparado un buen marido del que no separarse, como le recomienda a Zelda casi al final del filme.



Imagen de Bésame, tonto (1964) de Billy Wilder

Se trata el tema de la prostitución, y Zelda por una noche toma el rol de Polly y se convierte en una prostituta, a la que pagan por acostarse con ella. Aunque posteriormente le entregue todo el dinero a Polly, Zelda ha ejercido la profesión por esa noche.

Además, la figura del cantante, Dino, interpretada por Dean Martin, sirve para mostrar la vida del famoso de la época, perseguido por mujeres, con coches de lujo y que tiene todo lo que quiere en cada momento. A través del nuevo ataque de celos de Orville, esta vez hacia su esposa momentánea, Polly que hace de Zelda, se va a criticar al famoso en general. Al famoso se le tacha de robar a las mujeres de los demás, tener todos los caprichos posibles, y un largo etcétera, que enervarán cada vez más a Orville hasta que irrumpe en su propia casa y echa de ella a Dino para quedarse disfrutando de su falsa esposa, Polly.

La infidelidad por parte de ambas partes del matrimonio y el rol que toma Zelda por una noche como prostituta, hacen que el público sufra un cierto rechazo hacia el filme, por tocar estos temas tan delicados y de esta forma. No reciben la identificación del espectador por lo arriesgado de los roles que aparecen en ella. No obstante, aunque la película no fuera acogida con gran entusiasmo por este motivo, se considera un filme adelantado a su tiempo, una película valiente, que trata temas que posteriormente servirían como núcleo de muchas historias.

Wilder nunca estuvo nada satisfecho con *Bésame, tonto*, no se encontró cómodo con la película y prueba de sus malas sensaciones fue el fracaso de crítica y comercial de la cinta. Los problemas con la censura fueron constantes por lo delicado del tema, como refleja Wilder en sus propias palabras:

Bueno, lo que ocurrió con la película fue que la Iglesia católica dijo que estaba dispuesta a dar su aprobación si recortaba una escena. Expusieron sus reparos. Hice el corte, pero la Iglesia no dejaba de poner objeciones. Querían que cortara la escena por completo. Era una escena de amor complicada entre Dean Martin y Felicia Farr, esa escena. Siempre era honrado con los censores. En mis películas hay sexo, pero es un sexo que tiene sentido dramático o cómico. (...) Era honrado con ellos y ellos conmigo, salvo en una o dos excepciones como *Bésame, tonto*.⁷⁰

En la película se producen una serie de suplantaciones, el enmascaramiento de la propia personalidad y la de identidad, que sirven como base en la historia principal. Nos detendremos ahora en el análisis de ellas.

Suplantación de identidad

Este tipo de suplantación va a ser clave en la película, ya que va a ser la razón de ser de la historia como comprobaremos a continuación. Ambas suplantaciones de identidad que aparecen, son realizadas por mujeres, y en uno de los casos, con utilización de disfraz.

⁷⁰ Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 168.

Suplantación de identidad de Polly como Zelda ante Dino, con utilización de disfraz y con anagnórisis

La primera de las suplantaciones de identidad corre a cargo de Polly, la prostituta contratada por Barney y Orville, para que se haga pasar por Zelda, la mujer de Orville. Todo para que Dino no se acueste con Zelda, y si llega el caso y a Dino le apetece acostarse con alguien, que sea con la falsa Zelda. De esta forma la verdadera Zelda no le será infiel al celoso Orville Spooner.

La suplantación la realiza Polly, quien se viste con ropa de Zelda para aparentar que es ella, por lo tanto utiliza disfraz que la identifica como la persona suplantada, ropa inusual en ella, que le sirve para meterse en el personaje de mujer casada que es su misión esa noche.



Imagen de Bésame, tonto (1964) de Billy Wilder

La suplantación de identidad y el engaño entre ambos se realiza ante Dino, que es al que tienen que convencer para que le compren la canción. Dino nunca sabrá que la esposa de Orville es en realidad una prostituta contratada para esa misión, por lo tanto en él no se producirá nunca la anagnórisis. Pero aquí debemos incorporar una cuestión que se da en la película. Zelda, ante lo extraño de la situación, regresa de casa de sus padres a donde había sido enviada por su marido, para ver lo que está sucediendo esa noche en su propia casa. Allí, a través de la ventana ve a su marido bailar y divertirse con otra. Coincide con Barney tras la ventana, quien no le explica la verdad. Aquí tampoco se produce la anagnórisis en Zelda, pero sí ocurrirá al final del segundo acto, cuando ella ocupa el remolque como si fuera Polly y Dino explica la situación en la casa de Orville aunque sin saber la verdadera realidad. Ahí se producirá la anagnórisis en Zelda, quien a consecuencia de esto, decidirá

colaborar en la venta de la canción de su marido y aprovechar la situación para acostarse con Dino.

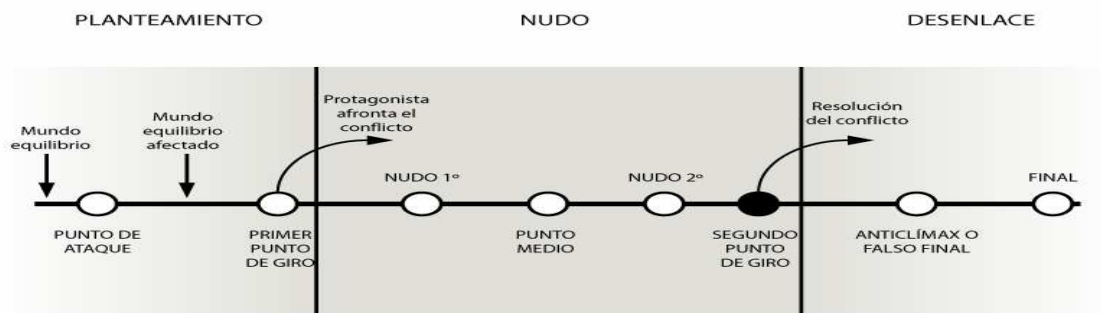


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de identidad de Zelda como Polly ante Dino, sin utilización de disfraz y sin anagnórisis

Esta suplantación de identidad esta protagonizada por Zelda, la esposa de Orville, quien se encuentra en el remolque de Polly, ya que ha ido al bar y al beber demasiado, las encargadas del local la han llevado a la casa de Polly para que descansen la borrachera, ya que saben que Polly no dormirá esa noche allí.

Y por el remolque aparece Dino, ya que tras el ataque de celos protagonizado por Orville con su falsa esposa, echa de su casa a Dino, quien necesita compañía femenina y algún cliente del bar le dice que fuera está el remolque de la chica más explosiva del pueblo.

Como dijimos antes, Dino se encuentra con Zelda en el remolque y éste le termina explicando lo que sucede en casa de Orville, todo por la venta de la canción *Sofía*. En ese momento Zelda reflexiona y decide acostarse con Dino por la canción y también porque su marido está siendo infiel con Polly.

La suplantación que realiza Zelda la hace sin disfraz, y no se produce anagnórisis en Dino, ya que nunca sabe que en realidad las dos mujeres han cambiado sus roles.

Tampoco se produce la anagnórisis en Orville, como sucede con Zelda conociendo toda la verdad de esa noche. Al final de la película, en la última escena, Zelda le devuelve el anillo de matrimonio a Orville, que Polly le devolviera a Zelda cuando se encontraran en el remolque. Orville queda extrañado, no comprende nada. No sabe cómo ha recuperado su mujer el anillo, ni por qué Dino accedió a comprar la canción cuando Orville le echara aquella noche a patadas de su casa. La película se cierra con la frase de Zelda a Orville: "Bésame, tonto", pero no podemos ver la reacción de Orville que quizá ha atado cabos y ha descubierto todo. Al no mostrarse su imagen, no se produce anagnórisis en él.



Imagen de Bésame, tonto (1964) de Billy Wilder

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Existe otro tipo de suplantación en la película, el enmascaramiento de la de la propia personalidad, que tiene como protagonista a un hombre, en este caso a Orville.

Suplantación de Orville ante Zelda, sin utilización de disfraz y con anagnórisis

Orville realiza un enmascaramiento de personalidad en la película, cuando Dino llega al pueblo y tanto él como Barney ven la posibilidad de venderle uno de sus temas. Ambos traman el plan de hospedarle en casa de Orville y de esta forma tendrán tiempo para convencerle. Pero los celos de Orville para que Dino no se acueste con su esposa, hacen que el pianista deba sacar de su casa a su propia mujer, para que llegue Polly y de esta forma, si a Dino le apetece, se acueste con ella sin que exista infidelidad por parte de nadie. Por ello, Orville se comporta de forma extraña, y a pesar de que es un celoso compulsivo, en este caso se enfrenta directamente con Zelda para provocar una discusión y así llevar el plan a cabo, y finalmente lo consigue: Zelda se marcha a casa de sus padres.



Imagen de Bésame, tonto (1964) de Billy Wilder

Zelda no entiende nada, por qué su marido se ha enfadado tanto con ella, de hecho cuando se va a ir, hay un momento que Orville está a punto de sucumbir y contarle todo, y le dice que al día siguiente puede explicárselo y que lo entenderá, pero finalmente prosigue con su plan.

Zelda, como dijimos con anterioridad, espía a su marido por la ventana, y allí verá la escena de baile y divertimento de su marido junto a Polly, pero todavía no entenderá qué sucede, cree que simplemente le es infiel.

Será en el remolque cuando descubra la verdad. Dino le cuenta qué ocurre en su casa. Esta anagnórisis coincide con el reconocimiento de Polly como su sustituta como esposa en casa y con el cambio de personalidad de su marido que oculta el plan que lleva a cabo. Se produce, como mostrábamos anteriormente al final del segundo acto, en el segundo punto de giro de la historia.

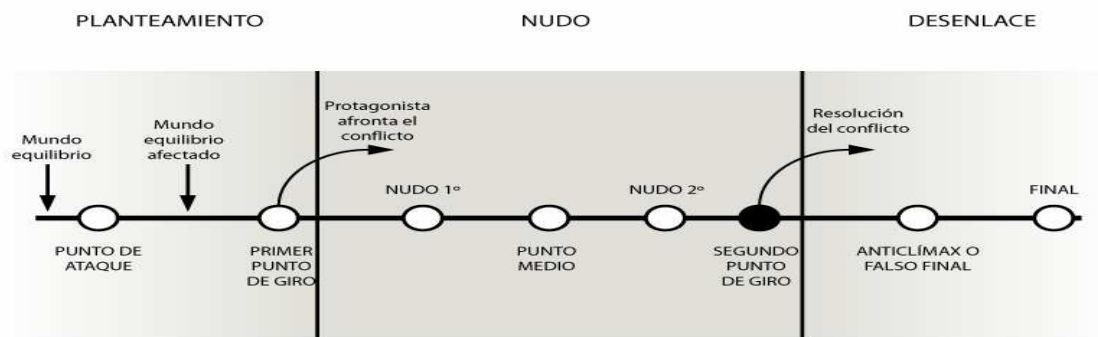


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

En definitiva, en *Bésame, tonto*, la historia se sostiene gracias a las suplantaciones que acabamos de analizar, y que hacen que la trama tome sentido hasta que la película desemboca en la infidelidad de ambas partes del matrimonio, pero con el objetivo del éxito de la canción conseguido.

Sin duda, es una historia poco creíble y por ello Wilder nunca se sintió muy satisfecho de ella.

III.2.6. ¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?⁷¹

Esta película fue rodada en Italia, a comienzos de los setenta, cuando Wilder luchaba todavía por permanecer entre los grandes directores del género de comedia.

El filme trata diferentes temas dentro de su historia, basada en la muerte de los padres de los protagonistas, que unen sus vidas para enterrar a sus progenitores. Ese es el primer tema que comentamos, la muerte. Y cómo de la muerte pueden surgir numerosas preguntas a los que se encuentran alrededor de

⁷¹ Consultar Anexo III

los fallecidos. Es el caso tanto de Pamela Piggot como de Wendell Ambruster.

Nuevamente Jack Lemmon es el protagonista de una película de Wilder, quien realiza una gran interpretación. Años después, Wilder confesó que se confundió con Lemmon como protagonista, aunque sin duda supo defender perfectamente el papel encomendado como hombre maduro de mediana edad que, con la muerte accidental de su padre en tierras italianas, va a sufrir una crisis de madurez.

La muerte y la situación en la que murieron sus padres, hacen que ambos se planteen la vida actual que llevan. El personaje de Lemmon, Wendell Ambruster, un ejecutivo estresado por su trabajo, con una gran empresa familiar a su cargo, muy gruñón y con una úlcera que no le deja en paz, sufre un profundo cambio en tan sólo unos días. Se produce gracias a la inestimable ayuda tanto del escenario junto al mar en el que se encuentra, como a la simpática, alegre y dispuesta Pamela Piggot, con quien comenzará a plantearse muchas cosas. Al igual que su padre, quien tenía una familia, se da cuenta de que tenía una amante con la que compartía su amor en dichas tierras italianas.

La película en realidad es una comedia romántica que tiene como punto de ataque este hecho fatídico, y Wilder se sirve de él para crear la comedia, con ciertos aspectos de humor negro, como es el robo de los cadáveres o el cambio final de un cuerpo por otro. Además, dentro de la historia existe un asesinato, el de Bruno, dentro del hotel, pero esto no hace que la comedia pierda un ápice de su género. Tintes tragicómicos dentro del propio género de comedia.

Además podemos encontrar ciertas reminiscencias de la *screwball comedy*, donde los protagonistas son de clases sociales diferentes. Él, ejecutivo al frente de una empresa, y ella, empleada de belleza que gana lo justo para vivir como ocurría con su difunta madre. Él, gruñón y cascarrabias. Ella, relajada y alegre. Parece que no son el uno para el otro, pero el momento, el lugar y los hechos que han ocurrido hacen que sus vidas se unan y terminen consumando una historia de amor entre ellos. Quizá una historia que perviva en el tiempo como ocurriera entre su padre y su madre. Wilder lo deja abierto cuando Wendell vuelve a su país. Una vuelta que sin duda estaría marcada, no sólo por la muerte de su padre, sino por replantearse la vida tras lo sucedido, en una época en la que la vejez se aproxima y su existencia empieza a caminar hacia otros derroteros.

Evidentemente otro de los temas importantes de la película es el de la infidelidad, que está presente en todo momento, no solo entre los dos protagonistas, sino en la historia de amor entre sus respectivos padres durante años. Un tema siempre presente en el cine de Wilder, como aparecía en *Bésame, tonto*, o en *El apartamento*, que para muchos tiene relación directa con este filme, quienes dicen que es una especie de continuación que interpreta el propio Lemmon, protagonista de ambas historias.



Imagen de ¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre? (1972), de Billy Wilder

Lo que sí encontramos son ciertos elementos que utiliza aquí Wilder y a lo largo de su cine. Además del tema de la infidelidad, encontramos otros aspectos mucho más concretos. Nos referimos al uso de la grabadora por parte del protagonista para relatar su experiencia en Italia tras la muerte de su padre, que tiene reminiscencias directas con el uso de este elemento por parte de Gary Cooper en *Ariane*.

También debemos hablar de los personajes secundarios, que toman un protagonismo especial, como el caso del director del hotel, Carlo Carlucci, en una brillante interpretación de Clive Rivell, que sabe transmitir las características del personaje a la perfección. O determinadas escenas que muestran el humor más puro de Wilder, como el momento en el que en el depósito de cadáveres el burócrata que se ocupa del papeleo es un obsesivo enfermizo con sus elementos, rayando la locura. Se crea una escena tremendamente cómica dentro de un momento tan delicado como el reconocimiento de los cadáveres.

Para Wilder no fue un filme al que le guarde demasiado cariño, además de que tenía otra idea en la cabeza sobre la historia que nunca pudo llevar a cabo debido a la censura de la productora:

No me gusta especialmente este filme. Lo que de verdad me gustaría hacer en esta obra- siempre tengo una versión que hubiera sido mejor que esta- era ésta: el padre de Lemmon muere en Italia, ¿no? Muere allí con la madre de la chica a su lado. Pero lo que de verdad quería hacer era que el padre fuese homosexual y tuviese a un botones a su lado. Fue lo primero que se me ocurrió, ¿no sería divertido que un señor mayor que va todos los años a tomar las aguas, en realidad, tuviera una aventura con el botones? Pero, como es natural, me hicieron desistir. La gente de Paramount, la gente de Mirisch. Me disuadieron.⁷²

⁷² Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 246.

Además, Wilder la define no como una historia de amor en sí, pero que lo pareciese. Consiguió el objetivo que se marcó para el resultado del filme:

La película no salió bien en conjunto. Pero la hicimos lo más romántico posible. No era una historia de amor, pero lo parecía. Y eso era lo que pretendíamos: hacer que fuera lo más romántico posible.⁷³

Una vez repasados los datos del filme, la temática que se trata y las opiniones de Wilder, pasaremos al análisis. En este caso, aparecen dos tipos de suplantaciones: el enmascaramiento de la propia personalidad y el de identidad, que se realiza por parte de ambos sexos, tanto hombres como en este caso, una mujer.

Suplantación de identidad

En primer lugar trataremos las tres suplantaciones de identidad que aparecen en la película. Los protagonistas son tanto hombres, como en este caso una mujer, Pamela Piggot.

Suplantación de identidad entre Wendell Ambruster y el doctor Fleismann, con disfraz, con anagnórisis

Justo al comienzo del filme, el personaje que interpreta Lemmon, se monta en un avión vestido de golfista. Acto seguido se cambia su ropa con otro integrante del vuelo, sin saber qué es lo que pasa y por qué han realizado esa operación. Cuando llegan a su destino, en la aduana del aeropuerto se entiende todo: a Wendell le comunicaron la muerte de su padre mientras jugaba al golf y no pudo cambiarse de ropa porque perdía el vuelo y debía realizar diferentes papeleos. Por ello le pidió a un pasajero que le cambiara la ropa, por otra más seria y de esta forma estar más presentable para esa circunstancia: ir a buscar el cadáver de su padre.

Lo que ocurre es que en la aduana, Wendell tiene el pasaporte del otro pasajero, el doctor Fleismann y aquí es donde la policía no le deja pasar porque la persona que intenta acceder no corresponde a la foto del pasaporte. Se produce la suplantación de identidad, aunque sea de forma involuntaria por parte de ambos protagonistas que acaban de cambiar sus roles y cada uno es el otro.

La policía no entiende nada, pero el problema se resuelve y se aclara cuando por allí aparece el doctor Fleismann vestido de golfista. Aquí se produce la anagnórisis de los policías que descubren la verdadera identidad de ambos pasajeros.

Aunque sea de forma involuntaria por parte de los protagonistas de la suplantación, se produce un cambio de identidades, con la utilización de disfraz, es decir, la ropa que se intercambian que sirve para llevar una ropa distinta a la propia, y con anagnórisis por parte de los policías del aeropuerto. Todo ello en el punto de ataque de la película, a los pocos minutos de su comienzo.

⁷³ Ídem, p. 248.

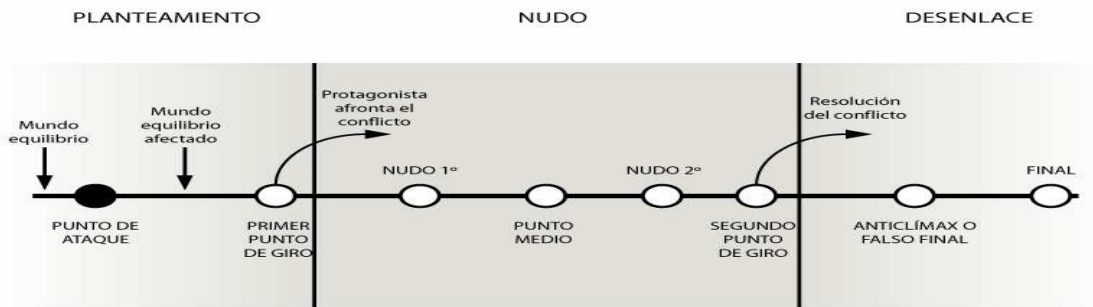


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de identidad de Wendell Ambruster y Pamela Piggot como sus propios padres, con disfraz, sin anagnórisis

La segunda de las suplantaciones de identidad de las que se suceden en la película, corre a cargo del propio Wendell y de Pamela Piggot. Una vez que ambos conocen lo que sucedía, que los padres eran amantes, deciden rendir una especie de homenaje a sus respectivos progenitores y deciden realizar el mismo ritual que hacían ellos cuando estaban juntos. Cenar, bailar y bañarse desnudos al amanecer.

Por lo tanto, como ambos deciden realizar esta acción, en realidad están suplantando la identidad de sus propios padres, poniéndose en su piel por una noche, incluso lo hacen vistiendo las propias ropas de ellos. De ahí que se utilice también el disfraz para realizar la suplantación, que se culmina por la mañana con el baño en el mar, la primera vez que Wilder expone un desnudo de estas características como director.



Imagen de *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (1972), de Billy Wilder

En esta suplantación no existe la anagnórisis, ya que ambos son cómplices de ella y es una especie de juego-homenaje hacia sus padres. Este juego que realizan sirve poco a poco a Wendell para pensar en su padre y en su situación propia, y finalmente se da cuenta de que se siente atraído por Pamela y llevan a cabo esta especie de historia de amor. Pero es una toma de conciencia

del propio Wendell, no una anagnórisis que se pueda situar en ningún punto en concreto de la historia.

Suplantación de identidad del cadáver de Bruno por el del padre de Wendell, sin disfraz, sin anagnórisis.

Bruno, empleado del hotel, siempre ha querido regresar a Estados Unidos de donde lo deportaron, pero no consigue los papeles. Antes de que pueda volver a cumplir su sueño, otra empleada, su mujer, le asesina por un ataque de celos.

Por otro lado, Pamela quiere enterrar en Italia a su madre y le propone a Wendell que haga lo propio y que los entierren para que descansen en paz juntos. En un primer momento Wendell se opone, porque tiene que trasladar el cuerpo a Estados Unidos ya que la gran empresa que dirige espera para el multitudinario entierro, pero a medida que avanza la historia, se produce un cambio en él al conocer a Pamela, y finalmente comparte la idea y decide enterrarlos juntos.



Imagen de ¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre? (1972), de Billy Wilder

El problema llega cuando un cargo norteamericano aterriza en Italia para agilizar el traslado del cuerpo. Es cuando se

produce la suplantación, y el cadáver de Bruno es enviado a Estados Unidos como si fuese el del padre de Wendell, y de esta forma Bruno puede cumplir también su sueño de volver a América.

De nuevo Wilder juega con el humor negro hasta este extremo. No utiliza el disfraz para la suplantación, ya que los cuerpos están dentro del ataúd y nunca se volverán a abrir, y por lo tanto no se producirá la anagnórisis.

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Por último nos ocuparemos del enmascaramiento protagonizado por Carlo Carlucci, el director del hotel donde se hospedan Wendell y Pamela.

Suplantación de Carlo Carlucci ante Wendell Ambruster, sin disfraz, con anagnórisis.

Carlo Carlucci es el director del hotel, quien cuenta a Wendell lo feliz que allí era su padre y se porta amablemente con él en todo momento, ayudándole a realizar las gestiones pertinentes para el reconocimiento y traslado del cadáver. Pero Carlucci, que conoce la historia de amor entre el padre de Wendell y la madre de Pamela, se lo oculta a Wendell, ya que como podemos comprobar Pamela sí que es conocedora de la relación de ambos padres.

Pamela y Wendell coinciden en la habitación de Wendell con Carlucci de por medio, y ahí Pamela va a descubrir la historia entre sus padres, que producirá la anagnórisis en Wendell, justo al final del primer acto. En ese momento de la declaración, se pasará al nudo de la historia.

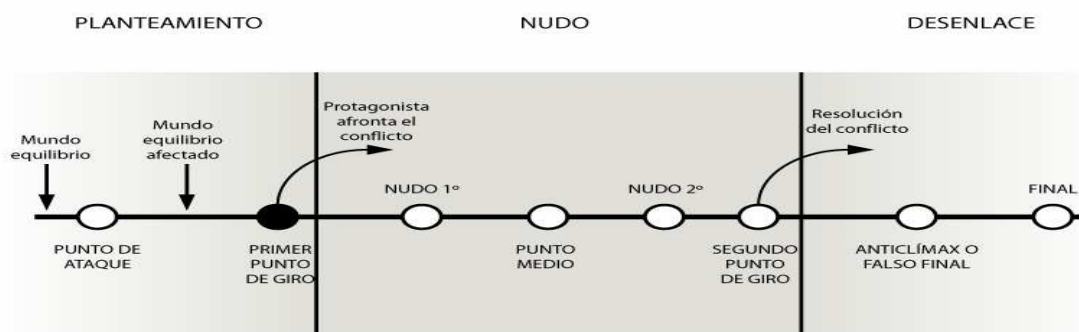


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Por lo tanto, Carlucci enmascara su propia identidad ocultando una información fundamental para Wendell y trata de esconder ese dato de gran importancia.

Una vez más, Wilder utiliza la suplantación para puntos estratégicos en la historia, que hacen que se produzcan confusiones que provocan la comedia.



Imagen de ¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre? (1972), de Billy Wilder

En algunos casos sin ninguna repercusión para la trama principal, como el primer incidente vestido de golfista, o en otros casos fundamentales para el desarrollo, como el descubrimiento de la relación sentimental entre su padre y la madre de Pamela.

III.3. Comedias de Wilder con el uso de un tipo de suplantación

III.3.1. El vals del emperador⁷⁴

El Vals del emperador fue una de las tres comedias que realizó Wilder en la década de los años cuarenta, y que estrenó el mismo año en que lo hiciera *Berlín Occidente*, en 1948.

La historia fue rodada en Viena. Una comedia romántica musical, de la cual Wilder nunca se sintió muy orgulloso, ya que cree que nunca debió rodarla porque no entendía el fin del musical, que unos personajes cantaran y bailaran haciendo referencias a la propia historia. Posteriormente veremos la opinión de Wilder ante este motivo.

Para Wilder fue un musical fallido que refleja la época del imperio austrohúngaro con Francisco José como emperador y como uno de los principales protagonistas de la trama, que va a ser fundamental en el desenlace y en la historia de amor que se trata en la película.

Además de mostrarnos esta época, Wilder también se detiene a describir las jerarquías en las clases sociales, como ocurre en muchas de sus películas, como en *El Apartamento* o *Sabrina*, aunque en este caso se ocupa de la nobleza como ya escribiera para Leisen en la película *Medianoche*, donde como vimos, también existen personajes que se desenvuelven dentro de jerarquías monárquicas y reales.

Otro tema sería la crítica a esta sociedad, en la que como veremos en algunas secuencias, se imponen las relaciones entre hombres y mujeres movidas únicamente por intereses nobiliarios y no por amor verdadero.

Además, Wilder critica este tipo de relaciones por interés, con el amor entre dos animales, el perro de Virgil y la perra de Joana, quienes se enamoran, y demuestran su amor por encima de todo, aunque a la perra de Joana le quieran asignar otro perro, el del emperador Francisco José. La lección de los perros ante los humanos, se representará posteriormente en los dos protagonistas.

En este caso, no como en el de *Medianoche* o *Sabrina*, donde la protagonista de otra clase social era una mujer, el principal exponente de diferente estrato al de los nobles es un hombre. Un americano que llega a Viena para vender un fonógrafo y así abrir el mercado europeo, para que de esta forma, sus ingresos aumenten de una manera muy sustancial. Ese será otro de los temas de fondo que Wilder trata en la película: las relaciones comerciales exteriores del país norteamericano, y la búsqueda de comercio externo a toda costa, hasta conseguir el objetivo sea como sea, como se muestra en la tozudez del vendedor hasta que el emperador accede a comprar el fonógrafo. Una vez más Wilder trata el tema del arribismo empresarial y la lucha por alcanzar un puesto de gran éxito dentro de la empresa.

⁷⁴ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

Ese es el punto de partida de esta comedia romántica musical, la llegada al palacio real de Virgil Smith, un comerciante norteamericano que pretende introducir este instrumento en dicha sociedad y se cuela ante el emperador utilizando, como no, la suplantación. A partir de ahí comenzarán a darse diferentes nudos en una trama que está contada en *flashback*, ya que el inicio de la película se sitúa casi en el final de la historia. Es cuando Virgil regresa al palacio e irrumpe en medio del baile para hablar con la condesa, Joana, con la que parece haber tenido una historia de amor. Luego se narrará el relato de la historia entre ambos, y volveremos al desenlace de la película y así descubrir si ambos acabarán o no juntos para siempre. Eso es lo que ocurrirá, que el amor triunfará ante las diferencias entre los estamentos sociales en los que se encuentran los componentes de la pareja protagonista, elemento utilizado en la *screwball comedy*. Subgénero de comedia que Wilder conoce perfectamente y al que recurre continuamente para crear nuevas historias y comedias, en este caso románticas, con el desenlace feliz en el que el amor triunfa por encima de todo.



Imagen de *El vals del emperador* (1948), de Billy Wilder

Wilder, como decíamos previamente, creyó que la realización de este filme fue un error, como declara con sus palabras en las que no entiende el sentido del musical, reconociendo que se confundió a la hora de rodar esta película:

Me pareció que sería divertido hacer un musical. No tengo ningún talento para el musical, porque no me cabe en la cabeza que la gente rompa a cantar sin ninguna razón. Pero lo hacían, lo hacen. Por ejemplo en *Cantando bajo la lluvia* (1952), que es maravillosa; les ayudó el hecho de que rodaran una película dentro de una película. Total, yo me encontraba en desventaja; no estaba preparado para hacer un musical.⁷⁵

No obstante, la película sirvió de homenaje a Lubitsch como también recogemos en las palabras de Wilder:

Cameron Crowe: *¿El vals del emperador* es un homenaje a Lubitsch?

Billy Wilder: Si es un homenaje, si da sensación de homenaje, estupendo. Pero no lo pensé. Solo quería hacer un musical.⁷⁶

Una vez repasada la temática de la película y las opiniones de Wilder sobre este musical fallido, pasaremos a continuación al tema central de nuestra investigación. En este caso, Wilder utiliza tan sólo un tipo de suplantación, el del enmascaramiento la propia personalidad, aunque lo hará en determinadas partes de la historia, siendo fundamental en el clímax de la misma.

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

En la aparición y uso de este elemento en la película por parte de Wilder, utiliza a personajes tanto masculinos, en el caso del protagonista, Virgil Smith, y el padre de Joana, como personajes femeninos, como es el caso de la propia Joana, la condesa y pareja final de Virgil.

Suplantación de Joana ante Virgil, sin disfraz, con anagnórisis

El primero de los enmascaramientos de la propia personalidad, aparece justo en el inicio de la película, cuando un hombre irrumpe en el baile en el palacio del emperador austrohúngaro y se dirige a una de las damas que bailan, en este caso la condesa Joana, intentando hablar con ella de un tema que parece fundamental. Posteriormente, a través del relato en *flashback*, conoceremos la historia de amor entre ambos y la situación en la que se encuentra dicha relación.

Joana, reacciona ante dicho hombre, el americano Virgil Smith, diciéndole que no tienen nada que hablar y que en realidad le odia y no quiere saber nada más de él. No ha sido invitado a una fiesta a la que no pertenece. En ese momento se produce la suplantación de Joana, quién trata de ocultar sus verdaderos sentimientos hacia Virgil, ya que en realidad está enamorada de él, como se demostrará en el clímax de la película, cuando se descubra que él también está enamorado de ella, y

⁷⁵ Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 88.

⁷⁶ Ídem, p. 89.

también se suplantó a sí mismo para ocultar sus verdaderos sentimientos.

Por lo tanto, el enmascaramiento por parte de Joana se va a realizar sin disfraz, ya que porta un vestido de su categoría, típico de los que ella utiliza. Va a existir la anagnórisis en Virgil, que se va a producir en el clímax de la historia, cuando descubra que Joana también está profundamente enamorada de él y en realidad había enmascarado sus sentimientos.

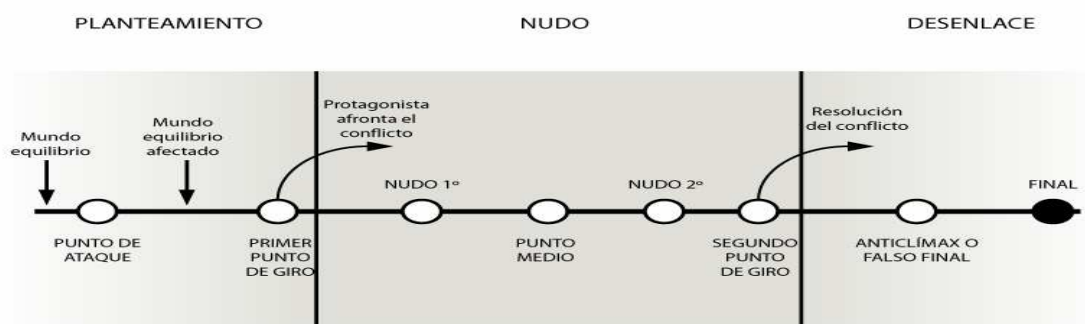


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de Virgil como alto cargo y asesino ante la corte del emperador, Joana y su padre, con disfraz, con anagnórisis

Virgil, en su afán de vender el fonógrafo al emperador que le abrirá las puertas del mercado europeo, intenta colarse en el palacio real para hablar con el emperador. Para ello, presenta una carta ante uno de sus empleados de la corte, en el que finge ser más de lo que es, exagerando su propia personalidad. En realidad no es una invención de un personaje, porque se hace pasar por lo que es, un vendedor, pero de mayores características. Para ello utiliza disfraz, un elegante traje.

Cuando parece que Francisco José le va a recibir, los empleados de la corte sospechan de la caja negra que porta, donde realmente está el fonógrafo, creyendo que es una bomba, y por añadidura se produce otra suplantación involuntaria en Virgil: es un asesino. Le echan de palacio y él no entiende nada, creyendo simplemente que le han pillado en su mentira al exagerar su cargo, pero en realidad, como vemos, le toman por un asesino. Pero Virgil puede explicarse finalmente y les contará a todos qué es ese instrumento en realidad que quizá pareciera una nueva construcción de una bomba, pero que no lo es. Virgil les cuenta que sirve para reproducir música, y les cuenta que su intención era vender dicho fonógrafo al emperador. Aquí se produce en ellos la anagnórisis, en el punto de ataque de la historia, dentro del primer acto. En ese momento se van a descubrir las dos circunstancias: que Virgil no es un alto cargo, sino simplemente un vendedor, y que tampoco es un asesino y en la caja no hay una bomba.

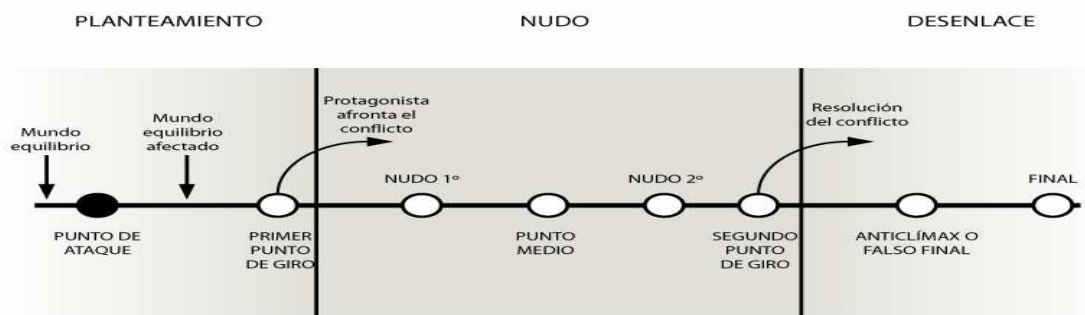


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación del conde, padre de Joana ante el emperador y la sociedad noble, sin disfraz, sin anagnórisis

Dentro de los primeros compases del primer acto, podemos comprobar en una conversación entre Joana y su padre, que éste está arruinado, debido a su carácter ludópata, que ha hecho que vaya perdiendo su dinero progresivamente. Además, reconoce haber adoptado unos cargos que no le correspondían para beneficio propio, lo cual hace que enmascare su propia personalidad asumiendo otros rasgos de sí mismo y ocultando su situación actual ante el emperador y toda la sociedad noble, quienes no deben saber que están en la ruina para no salir de dichos círculos llenos de favores.

Esta suplantación que realiza el conde, la llevará a cabo sin disfraz, y sin anagnórisis en la sociedad en la que están inmersos.

Suplantación de Virgil como turista que recoge fresas, ante empleados del emperador, con disfraz, sin anagnórisis

En el punto medio de la película, Virgil está en medio del bosque esperando al emperador y así encontrarse con él de manera "casual y fortuita" según pretende aparentar, y de esta forma ofrecerle el fonógrafo que lleva siempre con él. En ese momento, Joana se encuentra con Virgil en el bosque y allí entablarán nuevamente conversación en un momento en el que ya se sienten atraídos el uno del otro. Pero ante ellos, irrumpen empleados del emperador, y Joana tratará de ocultar el fonógrafo, que éstos empleados todavía no conocen. Finalmente lo descubren detrás de Joana y ésta inventa que Virgil, que está utilizando el disfraz de tirolés para introducirse más en la sociedad de Viena, es un turista que se dedica a recoger fresas. Virgil, al que le han otorgado una personalidad diferente a la suya, decide continuar con la farsa iniciada por Joana, y de esta forma podrá zafarse de los empleados que van con el emperador. Así que les explica que con ese instrumento, introduce las fresas y hace mermelada. No se producirá anagnórisis en esos determinados empleados, ya que posteriormente vuelven a aparecer y Virgil les hará una demostración introduciendo unas fresas en el fonógrafo. Tampoco, posteriormente, cuando el emperador compra el instrumento musical, no veremos la reacción de éstos empleados

que sufrieron la ocultación del carácter de la máquina y de la personalidad de Virgil.

Tampoco lo consideramos como una invención de un personaje en sí, ya que no se crea una identidad nueva en Virgil, sino que es el propio Virgil, pero con esta nueva ocupación que inventa Joana.

Suplantación de Virgil ante Joana como un tipo duro, sin disfraz, con anagnórisis

La última de las suplantaciones a través del enmascaramiento de personalidad propia que aparecen en el filme y que analizaremos, es la del protagonista, Virgil Smith, ante la mujer que ama, la condesa Joana.

Al final del segundo acto de la historia, en el segundo giro que dará paso al desenlace final de la historia, Virgil consigue finalmente una entrevista personal con el emperador, al que conseguirá vender por fin el fonógrafo y abrir el mercado europeo para su beneficio personal y empresarial. El emperador charla con Virgil acerca de la relación con Joana y le dice que una historia entre alguien como él, un simple vendedor y alguien como Joana, una condesa, sólo triunfa una vez entre un millón. Esto dará que pensar a Virgil cuando salga a ver a Joana, quien le recibirá alegremente porque le confirma que ha vendido el instrumento. En ese momento decidirá esconder su propia personalidad, ocultando sus verdaderos sentimientos ante Joana, a la que dirá que gracias a su colaboración consiguió venderle el fonógrafo al emperador. Le da a entender que en realidad le ha utilizado y que nunca la quiso, simplemente fue una parte más de un plan de transacción empresarial. Joana se desvanece y comprende que simplemente ha sido un objeto y que Virgil no le quiere. Este hecho dará paso al tercer acto, donde se producirá la anagnórisis en Joana, quién descubre que todo fue una farsa promovida por el propio emperador Francisco José.



Imagen de El vals del emperador (1948), de Billy Wilder

En el clímax de la historia, Virgil, ante toda la corte, se dirige a Francisco José y a Joana en concreto, y cuenta la conversación con el emperador. Él quiere a Joana e intentará que su historia de amor sea esa entre un millón que triunfe.

Todo ello se producirá sin disfraz por parte de Virgil, y la anagnórisis en Joana se dará en el clímax, que a su vez también, como vimos previamente, se producirá en Virgil, con la confirmación de que ella no le odia como le había dicho en el baile final, sino que también está enamorada de él.

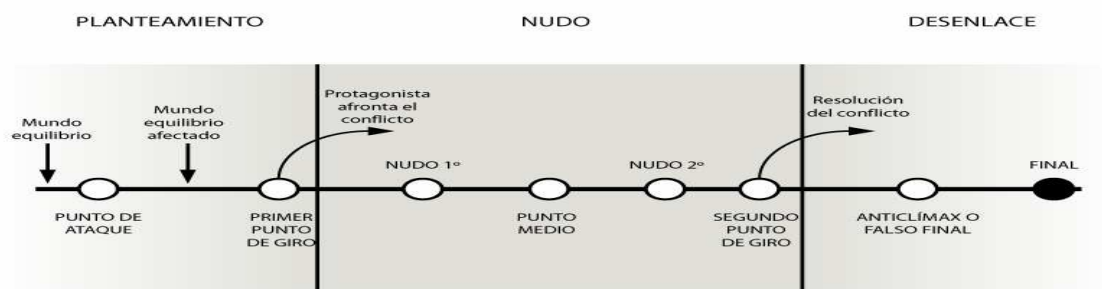


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

En definitiva, en *El vals del emperador*, podemos ver el uso del enmascaramiento la propia suplantación de personalidad, sobre todo llevados a cabo por los dos protagonistas principales, que tratan de esconder sus sentimientos por diferentes motivos, pero que después los muestran abiertamente para cerrar la historia con la unión entre ellos.

III.3.2. Ariane⁷⁷

Ariane fue la otra gran comedia romántica de una exquisita elegancia que rodó Wilder en los años cincuenta, y que tiene esta característica principal por contar con Audrey Hepburn como protagonista, que llena la pantalla con su esplendor. Además con esta película, Wilder inició su camino con el guionista I.A.L. Diamond, quien ya no le abandonó nunca más, y con el que escribió las películas restantes de su filmografía hasta 1981, año en el que realizó la última de ellas.

El filme se rodó en París donde Wilder volvería posteriormente a filmar *Irma la Dulce* unos años después, a principios de los sesenta.

La película cuenta la historia de amor entre una joven muchacha que estudia música y un rico millonario, mujeriego y bastante más mayor que ella, interpretado por Gary Cooper. Ambos se conocen porque el padre de Ariane, que así es como se llama ella, es detective y lleva numerosos casos de infidelidades, de los cuales muchos de ellos tienen al millonario, Frank Flanagan, como protagonista. La chica, para evitar que un esposo celoso le dispare en el hotel Ritz, corre para evitarlo, y ahí comenzará la historia de amor entre ellos. Aunque existía una gran

⁷⁷ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

diferencia de edad entre Hepburn y Cooper, con sus magníficas interpretaciones hacen totalmente creíble la relación de pareja entre ambos.

Además de la historia de amor que concluye con el final feliz de los dos uniéndose y marchándose juntos en el tren, Wilder trata otros temas de importancia, como el caso de la infidelidad, nuevamente un tema recurrente en él. Al igual que la diferencia de clases entre los componentes de la pareja, reminiscencias de la *screwball comedy*, en la que en este caso, el hombre forma parte de la clase alta y la muchacha de la clase media. Y donde finalmente el amor triunfa sobre cualquiera de los obstáculos, en este caso éste no sería el mayor, sino la excesiva promiscuidad del protagonista que no quiere comprometerse con ninguna de sus conquistas.

Además se trata la relación padre-hija en la película, ya que ambos viven juntos, y con el rol del padre protector interpretado por Maurice Chevalier. Este hecho nos hace recordar la otra película de Hepburn con Wilder, *Sabrina*, donde la muchacha también solo tenía padre y éste intentaba protegerla para que no sufriera por amor, pero como en este caso, en ambas historias la muchacha se va a lanzar y arriesgar por un hombre mucho más mayor que ella y de otra clase social diferente.

Si en *Sabrina* fue con Bogart, en *Ariane* fue con Cooper, dos hombres muy diferentes pero en la misma circunstancia como podemos comprobar, y en ambos casos, como veremos posteriormente, con la suplantación propia de personalidad de los dos, para intentar ocultar que están enamorados locamente de la protagonista.



Imagen de Ariane (1957), de Billy Wilder

Pero la película no sólo es la historia de amor pura de comedia romántica, el toque de Wilder se puede comprobar en varios momentos muy divertidos de la película. Sobre todo con la banda de zóingaros que siempre acompañan con sus instrumentos al

millonario Flanagan. Tal es así, que le acompañan incluso cuando va en barca con Ariane en el río, y ellos tocan en otra barca, sin duda sello de Wilder. Y también lo hacen cuando Flanagan está deprimido emborrachándose porque descubre que Ariane supuestamente ha estado con diecinueve hombres, con la banda tocando mientras éste no para de beber, y los zíngaros también beben. Incluso el chiste recurrente aparece en los baños turcos donde la banda acompaña a Flanagan. Magistral Wilder quien deja su toque personal influencia directa de Lubitsch.

Wilder también utiliza referencias pictóricas para realizar determinadas secuencias en esta película, es el caso del picnic entre los dos protagonistas, en claro homenaje a *El picnic del desnudo* de Manet, como reconociera Wilder en su momento. De nuevo comprobamos el gusto de Wilder por la presencia de otras artes en sus películas. Si anteriormente trata temas literarios ahora lo hará con una pintura que refleja el escenario de una de sus secuencias más famosas del filme.

Otro de los elementos que usa Wilder y que llama la atención, es el uso de la grabadora para que Ariane deje los mensajes a Flanagan y éste los reproduzca una y otra vez sin parar para mortificarse. Cada vez está mucho más celoso y de esta forma, va siendo consciente todo lo que le importa la chica. Este elemento, la grabadora, como podremos comprobar quince años después, vuelve a ser un instrumento que usa Wilder en *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, cuando Wendell Ambruster recoge sus impresiones en Italia donde va a buscar el cadáver de su padre.

Otro de los sellos propios a los que recurre Wilder que aparecen continuamente en su filmografía, es el desenlace de la historia. Flanagan habla con el padre de Ariane y éste le dice que es una pobre muchacha indefensa y enamorada, y que la deje seguir su camino ya que no es hombre para él. Este mismo hecho ocurre en el tercer acto de *El vals del emperador*, donde el propio Francisco José, aconseja a Virgil, el comerciante americano, que se marche y deje a la condesa, Joana, ya que su amor es prácticamente imposible, que triunfa una vez entre un millón. Ambos protagonistas harán caso a sus supuestos mentores produciéndose un anticlímax que les lleva a suplantarse a ellos mismos, engañando a la otra persona y ocultando sus verdaderos sentimientos hacia ella. Pero en ambos casos el amor triunfará en el clímax final.

Un clímax que en este caso, en el de *Ariane*, Wilder se siente un tanto insatisfecho, ya que quiso seguir posteriormente un consejo de su compañero de profesión, William Wyler, pero que no pudo llevar a cabo:

Wyler era muy amigo mío. Era muy crítico. Me dijo: "Creo que Audrey Hepburn no tendría que hablar con Gary Cooper cuando él sube al tren, al final de *Ariane*". El tren estaba en marcha y ella le contaba una vez más los amantes que se suponía que había tenido. Wyler me dijo: "Conviértela en una escena muda". Pero no pude, porque ella movía los labios. Habría hecho que ella empezara a seguirle, y él se va, y ella corre en paralelo con el tren, y entonces él la agarra. Pero tenía demasiado diálogo.⁷⁸

⁷⁸ Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 202.

Para Wilder fue una buena película, en la que quiso contar con Cary Grant, pero por desgracia para Wilder nunca pudo hacerlo en ninguno de sus filmes. No obstante, estuvo muy satisfecho de la interpretación de Cooper, a pesar de la diferencia de edad, que en un principio le preocupaba, pero que finalmente se llevó a cabo con éxito, como dijimos previamente, de manera creíble entre ambos protagonistas.

Pasamos ahora al uso de la suplantación en la película. En este caso, Wilder utiliza tan sólo un tipo de suplantación, el de personalidad propia, pero lo hace en repetidas ocasiones que abarcan toda la historia siendo fundamental para su desenlace.

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Este tipo de suplantación, el único que aparece en el filme de nuestra clasificación. Está protagonizado por personajes tanto masculinos, como el caso del padre de Ariane y Flanagan, como por el personaje femenino de Ariane. Pasaremos a analizar las diversas suplantaciones de este tipo que se suceden en la película.

Suplantación de Ariane como amante de Flanagan ante el esposo celoso, con disfraz, sin anagnórisis

Como dijimos en el comentario de la película, Ariane se dirige en la primera parte de la historia al *Hotel Ritz* porque un esposo celoso quiere matar a Flanagan, que en ese momento se está viendo en su habitación con la esposa. Ariane corre al hotel y allí se cuela en la habitación de Flanagan, al que explica lo que sucede. El esposo entra en dicha habitación revólver en mano decidido a matar a Flanagan por acostarse con su esposa, pero para su sorpresa no es su esposa como preveía, es Ariane, quien se hace pasar por la amante de Flanagan, con la utilización de un sombrero, el de la esposa, en una especie de disfraz que toma para meterse en el rol de amante. Por lo tanto, Ariane realiza un enmascaramiento de la propia personalidad, ya que no es amante de Flanagan y realiza este papel para ocultar la verdad al esposo, quien no sufrirá ningún tipo de anagnórisis, porque nunca descubrirá la verdad de la situación.

Suplantación de Ariane consigo misma, sin disfraz, con anagnórisis

Ariane, tras su primer encuentro en el hotel con Flanagan, intenta convencerse a sí misma de que ella no se siente atraída por Flanagan. De hecho comienza a redactar una serie de cartas para comunicarle al galán que no asistirá a la cita y que en realidad no está interesada en él. Nada más lejos de la realidad. Cuando Ariane, tras empezar a quemar dos cartas que no encontraba apropiadas sobre esta declaración ante Flanagan, escribe la definitiva, queda pensativa, dándose cuenta de que en realidad sí que se siente totalmente atraída por él. Quema la carta con las otras en una anagnórisis de sí misma. Este hecho

se produce sin ningún tipo de disfraz, dentro del segundo acto, en el primer nudo del desarrollo de la historia.

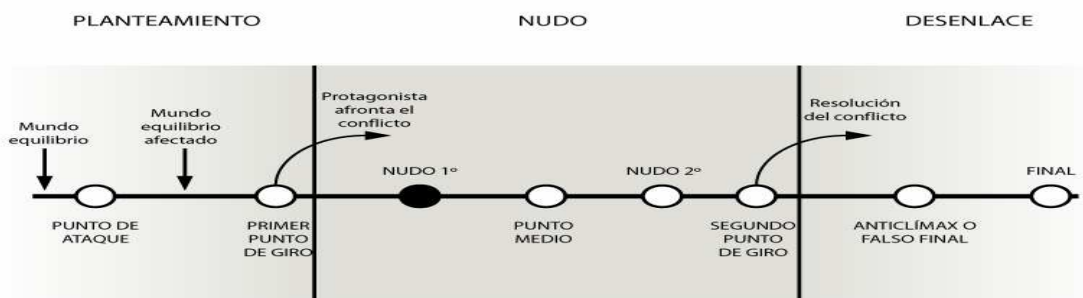


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de Ariane ante Flanagan, con disfraz, con anagnórisis

Ariane se cita con Flanagan en el hotel y allí comienzan su historia que parece un simple encuentro que no va a llegar más lejos. Por ello, la chica prefiere no revelar su propia identidad, y no le dice su nombre a Flanagan, quien descubre que su nombre empieza por A, es su única pista.

Él la llamará *delgaducha* durante toda la película, e tratará de adivinar su nombre con algunos intentos, como Adolph o Angela, pero la chica nunca le dirá su verdadero nombre.

Pero en el tercer acto, cuando el detective se reúne en el hotel con Flanagan, éste, que a su vez es el padre de Ariane, le revela el nombre de la chica que empezaba por A, evidentemente Ariane, produciéndose la anagnórisis en Flanagan que por fin descubre la verdadera identidad de la muchacha y quién es verdaderamente: una joven chica que estudia música, la hija del detective y que nunca ha estado con otro hombre que no sea él.

Este hecho se produce en el anticlímax, cuando el padre en ese momento le pide que no siga con ella para que la muchacha no sufra.

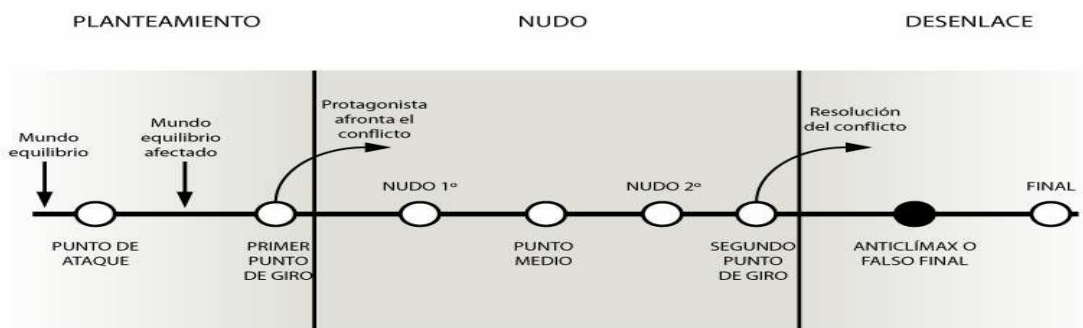


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Esta suplantación de Ariane como ocurrirá posteriormente con otras, se realiza mediante algunos elementos que podemos considerar como disfraz, como el visón de armiño que le toma prestado al padre para ir más elegante a las citas con Flanagan.

Suplantación de Ariane ante Flanagan como mujer fatal, sin disfraz, con anagnórisis

Ariane, ante Flanagan, vuelve a utilizar este mecanismo para esconder su verdadero yo. En este caso, un año después de conocerse, se reencuentran en la ópera de *Tristán e Isolda* y allí retoman la relación nuevamente. Ariane decide esconderse detrás de la personalidad de mujer fatal y liberada, y le cuenta que ha conquistado numerosos corazones masculinos, concretamente a diecinueve, todos ellos inventados con historias trasladadas de los casos del padre quien los tiene archivados y Ariane siempre curioseaba.



Imagen de Ariane (1957), de Billy Wilder

Esta suplantación se vuelve a realizar con ciertos elementos que apoyan la ocultación de la verdadera Ariane, como es el caso del picnic, donde porta una tobillera que dice que se la ha regalado un torero español.

Aunque existirá anagnórisis en Flanagan, cuando al final del filme, como hemos anunciado anteriormente en otro de los ejemplos de enmascaramiento, el padre se reúne con él y aclara quién es ella verdaderamente y que sólo ha estado con un hombre en su vida, que es el propio Frank Flanagan.

Este descubrimiento de la verdadera identidad de Ariane se va a producir en el tercer acto, como anteriormente dijimos, en el anticlímax, cuando el padre le pide que se separe de ella.

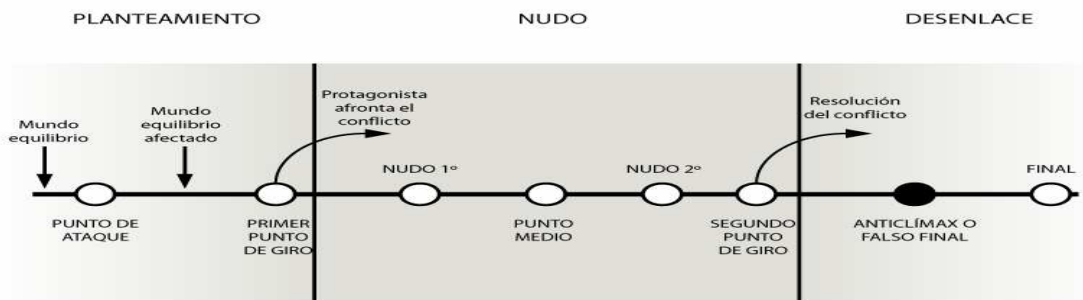


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de Ariane ante su padre, con disfraz, con anagnórisis

Ariane realiza nuevamente este tipo de suplantación, esta vez ante su padre, al que engaña y trata de hacerle creer, ante las sospechas de éste, que no tiene ninguna relación sentimental. El padre, un detective profesional, empieza a encontrar pistas de que su propia hija está teniendo algún tipo de relación, por ejemplo por llevarse el visón de armiño en la funda del violoncello, instrumento que toca, o tararear una canción que no tiene nada que ver con la ópera que ha estado viendo, *Tristán e Isolda*, y sí con la melodía que tocaban los zingaros, *Fascination*. El padre sabe que tiene una historia de amor, por estos detalles, pero realmente no sabe con quién la tiene. Es justo al final del segundo acto, cuando Flanagan aparece en la casa de Ariane y la de su padre, y allí, el detective ata cabos y entiende que la historia de amor que está teniendo su hija es con el propio Flanagan. Pistas como las historias que Ariane le contó a Flanagan con otros hombres, que no eran más que las historias de los casos que tenía archivados en su casa, o la melodía de los zingaros que silba ante Flanagan y éste le dice a qué corresponde.

Esos detalles hacen que en el padre se produzca esa anagnórisis, justo en el segundo punto de giro de la historia, que nos va a trasladar al desenlace, donde conoceremos el destino final de los protagonistas de la historia.

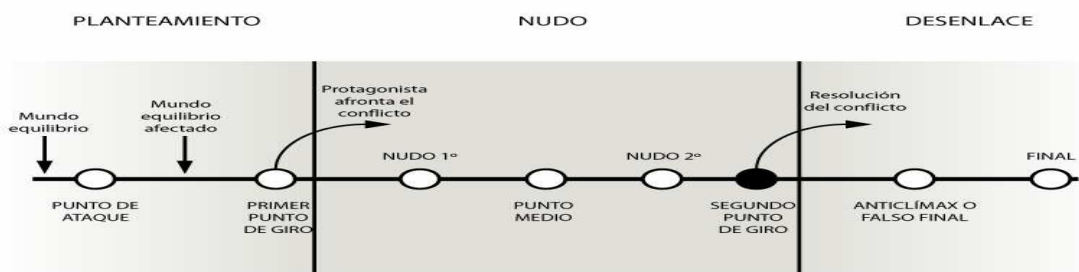


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

En este caso, podemos considerar que Ariane utiliza una serie de elementos que sirven a su padre como pruebas de la posible relación amorosa, que en el caso por ejemplo del visón de armiño consideraríamos como uso de disfraz.



Imagen de Ariane (1957), de Billy Wilder

Suplantación del padre de Ariane ante Ariane y Flanagan, sin disfraz, con anagnórisis

Una vez que el padre de Ariane conoce la relación entre su hija y el millonario Flanagan, oculta esta información a ambos. Es por lo tanto un enmascaramiento de su personalidad, ya que actúa conociendo una circunstancia y no revela su conocimiento a los demás.

Ante Flanagan, acabará revelando en persona que sabe cuál es la identidad de la muchacha que le interesa a Flanagan, contándole, en el desenlace de la historia, que esa chica es su hija, llamada Ariane. En ese momento se produce la anagnórisis en Flanagan, que descubre la identidad verdadera de Ariane, pero más sorprendente es que sea hija del detective. Este reconocimiento sucede en el anticlímax, cuando Flanagan se entera de todo y el padre trata de disuadirle para que no siga con su hija y el millonario decide hacerle caso. Dicha suplantación no necesita del uso de ningún tipo de disfraz.

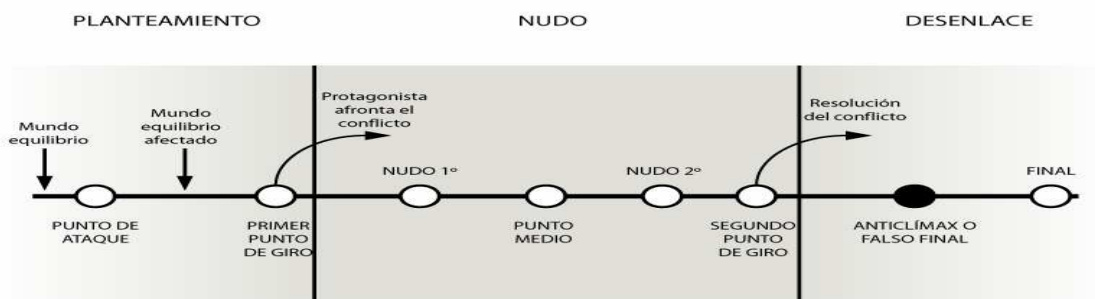


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

En lo que se refiere al enmascaramiento del padre ante Ariane, oculta que en realidad sabe la relación que está llevando con Flanagan cuando ata cabos como hemos explicado anteriormente, pero no revela dicho conocimiento a Ariane. Ésta sufrirá la anagnórisis cuando Flanagan pronuncie su nombre en el tren y ella entenderá que alguien le ha tenido que contar cuál es su nombre. Ante la reacción de Ariane, no podemos asegurar que sepa que es el padre quien le ha contado la verdad a Flanagan, pero es muy posible que entienda, tras las pistas que ha dejado y que su padre es detective, que él ha sido quien se lo ha comunicado.

Este descubrimiento lo situamos en el clímax final de la película.

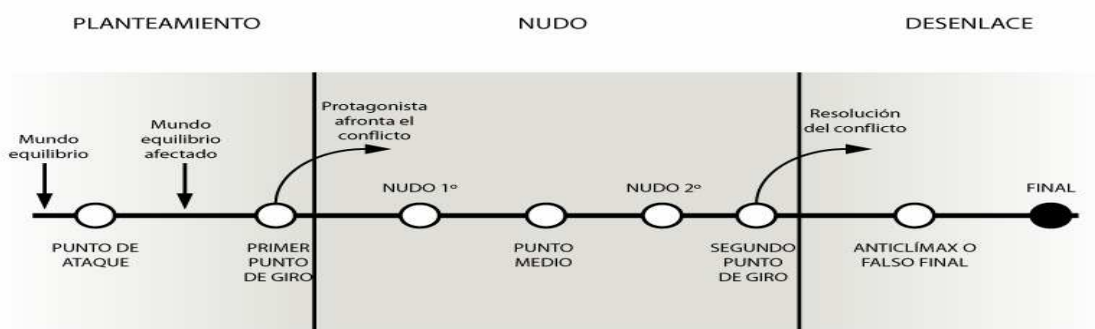


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de Flanagan ante Ariane y su padre, sin disfraz, con anagnórisis

Como ocurre también con el personaje de Bogart en *Sabrina*, Flanagan no quiere asumir que quiere a Ariane, pero cuando la muchacha inventa las diferentes historias con los hombres que ha estado, el millonario se pone celoso y recurre al detective para conocer la verdad sobre Ariane. Todavía, ante el padre de ésta, no reconoce que está enamorado de ella cuando el detective le pregunta si la quiere y simplemente dice que le interesa.

Aquí se va a producir una triple anagnórisis, en un enmascaramiento de propia personalidad sin el uso del disfraz.

La primera de ellas se da en el propio Flanagan, cuando el padre le revela quién es Ariane verdaderamente, y le aconseja que deje a su hija, ya que es una pobre muchacha indefensa. Flanagan reflexiona y ante Ariane actúa como si no le importase y le dice que tiene que coger el primer tren para marcharse de la ciudad.

En ese momento la situación es la siguiente:

- El padre de Ariane cree que Flanagan en realidad no quiere a su hija y simplemente fue un desliz más en su larga carrera como galán.

- Ariane, que estaba ilusionada con Flanagan, cuando le anuncia su marcha y sube al tren, comienza a llorar aunque lo intente disimular porque ve que ha sido una más para Flanagan y éste no la quiere.

- Flanagan se encuentra en una encrucijada: dejar escapar a la chica como le dijo el padre, por el bien de ella, o reconocer que verdaderamente la ama y apostar por la historia de amor entre ambos.

Ante esta situación de los tres, la llave está en la decisión de Flanagan, quién en el último momento hace subir a Ariane al tren donde la besa apasionadamente. Aquí se producirá la anagnórisis triple:

- El padre, cuando ve que Flanagan la hace subir, se da cuenta que en realidad el millonario la ama.

- Ariane, cuando sube, también se da cuenta de que en realidad la quiere.

- Flanagan, en sí mismo es consciente de que está enamorado de ella.

Todo ello se produce en el clímax de la película, justo al final, en la última escena.

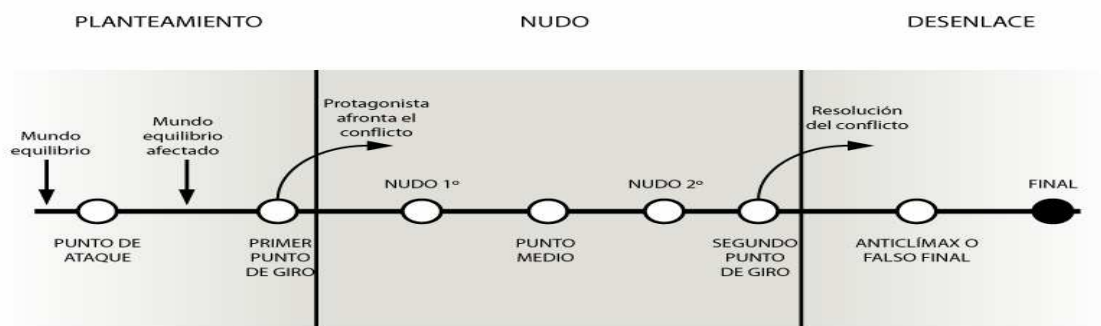


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Por lo tanto, la película solo cuenta con un tipo de suplantación, pero como hemos comprobado, la utilización de la misma por parte de Wilder, engloba a los tres protagonistas y su uso es fundamental para que se produzca una anagnórisis múltiple en el clímax de la historia.

III.3.3. El apartamento⁷⁹

El Apartamento es quizá la película más importante de Billy Wilder según ha reconocido el propio director, que supuso el punto más álgido de su carrera tanto como guionista como director. El filme recibió cinco Óscars, de los cuales destacan la mejor película, mejor director y mejor guión. En la edición anterior de los premios de la academia Wilder había salido derrotado con su maravillosa y exitosa comedia a nivel mundial *Con faldas y a lo loco*, debido al triunfo incontestable de *Ben Hur* que consiguiera once estatuillas. Al año siguiente Wilder fue el claro vencedor de la noche con *El apartamento*, que para muchos es considerada como una comedia romántica, para otros como un drama romántico y para otros una tragicomedia. Quizá este último concepto sea el lugar más adecuado donde la incluimos. No obstante, está dentro de nuestra investigación debido precisamente a eso, ya que en la historia, a pesar de que se tratan temas bastante profundos como el suicidio o el arribismo laboral, cuenta con diversos momentos cómicos y numerosos diálogos que partiendo de situaciones serias terminan derivando en frases de comedia.

La película tiene como eje principal el tema del arribismo laboral, la llegada al éxito profesional intentando ascender a toda costa, y como consecuencia de esta temática se analiza también la forma jerárquica de organización de las empresas a finales de los años cincuenta en Estados Unidos.

C.C. Baxter, interpretado por Jack Lemmon, prestará su apartamento a varios de sus jefes para encontrarse allí con sus amantes. De esta forma va ir escalando peldaños en la empresa hasta llegar al piso más alto, donde se encuentra el director de la misma y donde terminará como su secretario personal.

El filme sirve como crítica de las partes altas de una gran empresa, cómo utilizan su poder para manejar las vidas de sus empleados de tal forma que llegan a estos extremos, chantajeando con el puesto de trabajo al empleado a cambio de su apartamento.



Imagen de *El Apartamento* (1960) de Billy Wilder

⁷⁹ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias Billy Wilder

Pero también es una crítica a la persona, de cómo se pierde la dignidad y los principios para alcanzar el éxito por la vía más rápida posible, como el caso de C.C. Baxter. Aunque se nos presente a Baxter como un pobre diablo indefenso, en realidad él acepta el chantaje para encontrar un beneficio propio y también es su responsabilidad encontrarse en la situación en la que se encuentra.

El filme se cierra, tras numerosos acontecimientos que sufre Baxter, conocido por todos como Buddy, con la recuperación de sus principios y su dignidad, rechazando el puesto de trabajo adquirido cediendo a todos los chantajes posibles por parte de sus jefes. Buddy se planta y se comporta como un hombre, como le recomendará en una situación totalmente diferente su vecino el doctor Dreyfuss, y recupera las riendas de su vida y como él mismo afirmará a Fran Kubelik "soy dueño de mis propios actos".

Además el otro gran tema es el amor, con un Buddy totalmente enamorado de Fran Kubelik, y una señorita Kubelik enamorada del gran jefe, Sheldrake. Pero Kubelik, justo al final, parece darse cuenta de que sus sentimientos hacia Baxter pueden progresar y enamorarse de él algún día, con el paso del tiempo, ya que ella lo considera una buena persona. Es un final en el que Fran regresa al apartamento de Buddy y allí él le dice que la quiere, y ella saca las cartas y simplemente le dice que juegue. Es un final en parte feliz y en parte abierto, que nos hace pensar si una mujer como Kubelik podrá enamorarse algún día de un tipo como Baxter. Es un final más allá de la pantalla, que nos hará reflexionar, herencia de autores como Hawks o Capra.



Imagen de El Apartamento (1960) de Billy Wilder

Pero otro de los grandes temas de la película es la infidelidad, y la sociedad americana de la época. Wilder constantemente refleja a los grandes jefes de las empresas como infieles, aunque siempre al frente de sus familias, pero con relaciones extra matrimoniales. Y habla del juego de éstos en lo

que se refiere a los sentimientos de los demás. Cómo Sheldrake engaña continuamente a Kubelik prometiéndole que dejará a su esposa, y asegurando su amor por ella.

En lo que respecta a Wilder, declara que *El apartamento* es su película preferida de sí mismo, y de hecho, como declara con estas palabras, fue la cima de su carrera:

Cameron Crowe: ¿Volvió a alcanzar la cima creativa de *El apartamento*?

Billy Wilder: No, no pude; y lo intenté, pero no lo conseguí. Fue una caída tremenda, porque me sentí un poco confuso.⁸⁰

La película más importante de Wilder, nace de una influencia, de una idea sobre otra película importante de la historia del cine, *Breve encuentro* (*Brief Encounter*, David Lean, 1945). Según en palabras de Wilder, esa fue la chispa que le hizo que se le ocurriera la génesis de esta obra maestra:

El origen de *El apartamento* se remonta a cuando vi la magnífica película de David Lean, *Breve encuentro* (1945). Era la historia de un hombre que tiene una aventura con una mujer casada y va en tren a Londres. Van al apartamento de un amigo de él. Vi la película y dije: "¿Y qué ocurre con el tipo que tiene que meterse después en esa cama tibia...?". Es un personaje interesante. Lo puse por escrito, junto a otras cosas, en mi cuaderno. El héroe iba a ser el tipo que soportaba aquello, que se veía en medio de ello por una mentira. Un compañero de su empresa le decía que necesitaba cambiarse de ropa y usaba el apartamento...y eso era todo.⁸¹

El filme fue un tanto arriesgado, ya que Wilder pensaba que quizá no pasaría la censura, y también, después de haberse realizado, alguna parte del público criticó un tanto que la película acabara de aquella forma y también que fuera ciertamente "guarra". Wilder lo expresó de la siguiente manera:

La gente me reprochó que le diera un final feliz a la cosa. O me acusaron de que era guarra. Es una historia que ocurre en todas las grandes oficinas, y siempre tiene consecuencias trágicas. Ya sabe a lo que me refiero. El jefe o los jefes que tienen sus locuras por las tardes. La película les pareció guarra a algunos sólo porque no prestaron atención a una frase. Uno de los jefes llegó con la maleta y le dijo que esa noche iba a la ópera, le preguntó si podía cambiarse de ropa en su apartamento y Lemmon dijo: Por supuesto, que puede. Y ya no puede salir de ahí. De pronto hay tres tipos que se aprovechan de él y se ve obligado a maniobrar. Me preocupaba cómo dejarle atrapado en el dilema.⁸²

Sin duda, a pesar de algunas voces que la tacharon de "guarra", la película ha sido un hito en la filmografía de Wilder, y a día de hoy, sigue teniendo la misma vigencia e importancia en la historia del cine, no solo ya de comedia, sino en el cine en general.

⁸⁰ Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 82

⁸¹ Ídem, p. 149.

⁸² Ídem. (Pág.319-320)

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Una vez introducidos en la historia de la película, pasaremos ahora al análisis de las suplantaciones que se producen en la misma. *El apartamento*, como vemos, está dentro del grupo del uso de un tipo de suplantación dentro de la propia historia. En este caso, se utilizará el enmascaramiento de la propia personalidad. Globalmente a lo largo del filme, correrá a cargo del protagonista, C.C. Baxter, quien continuamente cambia rasgos de su personalidad y trata de ocultarse detrás de ellos, aunque con la particularidad de que no consigue un beneficio propio, sino que lo hace para el beneficio de otra persona.

Además existe otra suplantación por parte de otro personaje de la historia, Sheldrake en la cual nos detendremos posteriormente.

Por lo tanto, los protagonistas del enmascaramiento en esta película son masculinos.

Encontramos este tipo de suplantación en varios puntos de la historia, que pasamos a enumerar a continuación.

Suplantación de C.C. Baxter ante los Dreyfuss. Sin utilización de disfraz. Sin anagnórisis

La primera vez que Buddy oculta su personalidad con este tipo de suplantación se produce ante su vecino el doctor Dreyfuss, que cree que es un juerguista que siempre está en casa de fiesta con amigos y mujeres. Lo cual no es cierto en absoluto. Baxter no niega estos hechos al doctor Dreyfuss, por lo tanto se hace pasar por un hombre socialmente activo y también bastante mujeriego. En realidad aquí no consigue ningún tipo de beneficio propio ni para nadie, incluso podríamos afirmar que es un problema para él que le puede causar ciertas diferencias con sus vecinos, pero tiene que ocultar que deja su apartamento porque quizá pueda tener más problemas con su casera. Pero Baxter prefiere refugiarse detrás de esa identidad de mujeriego y juerguista, que no niega y de esta forma aparenta otra cosa ante ellos.



Imagen de El Apartamento (1960) de Billy Wilder

Posteriormente continuará este enmascaramiento en el que Baxter se oculta detrás de estos rasgos que no corresponden a su forma de ser. Cuando posteriormente hace creer al doctor Dreyfuss que Fran Kubelik es su chica, o cuando presume ante la señor Dreyfuss sobre esa relación inexistente con Fran. Esa suplantación que ejerce ante sus vecinos, no necesita ningún tipo de disfraz para realizarla, y nunca existirá una anagnórisis de los otros personajes, como es el caso de los Dreyfuss, que nunca descubrirán cómo es verdaderamente el bueno de C.C. Baxter.

Suplantación de C.C. Baxter ante un jefe y el cuñado de Fran. Sin utilización de disfraz. Sin anagnórisis

Esta ocultación de Buddy detrás de esos rasgos de personalidad que no son los suyos, también la utilizará con otros personajes, como en el caso de uno de sus jefes que le pide su apartamento y ve a Fran en la cama. Tampoco aquí negará que está con ella, y tampoco se producirá ningún tipo de anagnórisis en el jefe. Al igual que ocurre con el cuñado de Fran Kubelik, al que hace creer que ella se intentó suicidar con somníferos por él, nada más lejos de la realidad, pero Buddy se oculta bajo esa circunstancia haciéndose pasar por un hombre que es amado por ella. De nuevo no se producirá anagnórisis en el otro personaje, el cuñado de Fran, que no descubrirá la verdadera identidad de C.C. Baxter.

Suplantación de C.C. Baxter ante la chica del bar y ante Fran. Sin utilización de disfraz, sin anagnórisis

Este mismo tipo de suplantación se produce de nuevo a cargo de Buddy ante la rubia que conoce en el bar y a la cual lleva a su apartamento el día de Nochebuena, haciéndose pasar por un verdadero don Juan y un gran conquistador. Tampoco se producirá la anagnórisis en el otro personaje.

Incluso ante Fran, Buddy se esconde detrás de esa identidad de tipo duro y mujeriego, casi al final de la historia, cuando emula tener una cita con otra mujer que tampoco es cierto. No se producirá la anagnórisis en Fran, ya que se marcha antes de que pueda descubrir que esa cita es falsa.

Por lo tanto, todas las suplantaciones que se producen en la película a cargo del protagonista, son del tipo de enmascaramiento de la propia personalidad, y todas ellas carecen de anagnórisis en los demás personajes, ya que Baxter siempre se esconde detrás de esos rasgos de otra personalidad que no es la suya, para precisamente eso, ocultar su verdadera identidad. Y como también podemos comprobar en el filme, no se utiliza ningún tipo de disfraz para realizar la suplantación.

Suplantación de Sheldrake ante Fran. Sin utilización de disfraz, con anagnórisis

Como mencionamos con anterioridad, también existe otra suplantación protagonizada por otro personaje, el gran jefe, Sheldrake, que también consideramos como enmascaramiento de la propia personalidad, siendo conscientes que este tipo de

suplantación es de interpretación mucho más subjetiva que los otros dos tipos.



Imagen de El Apartamento (1960) de Billy Wilder

Sheldrake aparenta ante su amante, Fran Kubelik, estar muy enamorado de ella, y que va a dejar a su esposa por ese amor. Y todo ello para mantenerla como amante y llevarla al apartamento de Baxter dos veces por semana. Por lo tanto, esconde sus verdaderos sentimientos que demuestra que son puramente sexuales, para un beneficio propio, el de mantener siempre a su lado a Fran para encuentros esporádicos. En este caso, aunque tampoco se recurrirá al disfraz, sí que se producirá anagnórisis, cuando en la oficina, en la fiesta de Navidad, la secretaria de Sheldrake, la señorita Olsen, le cuenta a Fran Kubelik los planes de Sheldrake. Y también que ella se encontró años atrás en su misma situación. En ese momento se produce la caída del velo de Fran que había estado engañada por Sheldrake y todo va a desencadenar en el intento de suicidio de la chica.

Esta anagnórisis se va a producir en el segundo acto, cerca del comienzo del mismo. Dentro de nuestro diagrama de acción, lo situamos en el primer nudo del segundo acto, antes del punto medio de la historia, que va a ser cuando Baxter descubra a Fran en su cama con la sobredosis de somníferos. He aquí, por lo tanto, la situación de dicha anagnórisis en nuestro diagrama de acción.

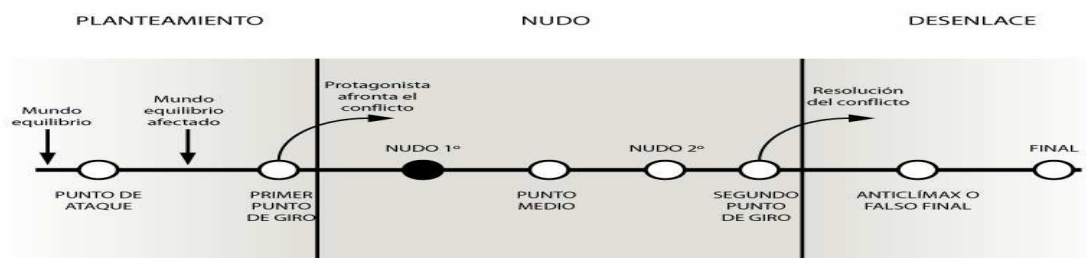


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Posteriormente, la secretaria contará a la esposa de Shelldrake la relación de su marido con Fran, y esto hará que ella abandone a Shelldrake, que a su vez hará creer a Fran que en realidad ha sido él el que ha dejado a su mujer. De nuevo Shelldrake utiliza la ocultación de su personalidad, porque le confiesa su verdadera identidad a Baxter, contándole que volverá con Fran porque su mujer le ha dejado y no tiene más remedio. Ahí Baxter recupera su dignidad y deja el trabajo, y Fran, nunca sabrá la verdad, pero no le hace falta, huye del restaurante cuando está con Shelldrake y se reúne con Baxter en la escena final.

En definitiva, en la película, como hemos comprobado, Wilder utiliza la suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad mediante los personajes de Baxter y Shelldrake, sin el uso del disfraz, pero sí con el de la anagnórisis.

III.3.4. En bandeja de plata⁸³

Esta película fue la primera en la que Wilder contó con la pareja Jack Lemmon y Walter Matthau que tan buenos resultados cosechó, tanto en sus comedias como en las de otros directores.

En este caso, Lemmon interpreta a un cámara de televisión, Harry Hinkle, un hombre honrado que recibe un golpe de un futbolista americano, *Boom Boom* Jackson. El accidente le lleva al hospital, y su cuñado y abogado, Willie Gingrich interpretado por Walter Matthau, le incita para que realicen un montaje y de esta forma reciban una gran suma de dinero por parte del seguro.

En la película, la temática principal se basa en la estafa, en la lucha por el dinero por parte de un abogado ambicioso, corrupto, sin escrúpulos, y por su cuñado, que no tiene intereses puramente económicos, sino trata de recuperar a su ex mujer causándole lástima y posteriormente retenerla a su lado gracias al dinero de la indemnización. La película es eso, la ocultación de la verdad en busca de un beneficio, pero el personaje de Lemmon, de nuevo, como ocurriera en *El apartamento*, tiene una dignidad y unos principios que va anteponer ante todo, descubriendo todo el entramado ante el detective del seguro y destrozando el plan urdido por su cuñado y por añadidura de Sandy, su ex mujer que pretendía quedarse con una buena parte del dinero.

La reacción de Harry y la decisión de acabar con el plan, se produce porque ve cómo el jugador de fútbol, *Boom Boom*, está tirando su carrera y su vida por la borda, ya que se siente culpable por dejar a Harry en una silla de ruedas sin valerse por sí mismo. El jugador se da a la bebida, y se mete en numerosos problemas que le llevan incluso a ser detenido. Otro de los temas de trasfondo de la película, el alcoholismo, que Wilder también trata en *Días sin huella*. Harry tiene un conflicto moral: o decirle la verdad al jugador o seguir con la farsa y tener a Sandy al lado, aunque ésta no le ame.

⁸³ Consultar Anexo III: Fichas técnicas comedias de Billy Wilder

Harry decide salvar al jugador de esa situación y salvarse a sí mismo con sus principios morales primero, antes del amor por interés de Sandy y el dinero que consiga su cuñado.

Además, Harry "pica el anzuelo" del detective cuando insulta a la raza negra y esto desemboca en la decisión de Harry de desvelar la verdad. Otro de los temas que se tratan en la película, la diferencia de razas y las reticencias de la sociedad ante el triunfo de las personas de color. Nueva ocasión para que Wilder introduzca otro tipo de crítica social.

El dinero, y el poder que tiene éste para llegar hasta esos extremos, es el tema principal de la película, pero Wilder va a poner las cartas sobre la mesa al final y dará una lección de que la dignidad está por encima de todo, nuevamente un tema recurrente, como en *El apartamento*.

El personaje del abogado sin escrúpulos interpretado por Matthau, le valió el Óscar al mejor actor secundario y para Wilder ha sido uno de los personajes más memorables que ha escrito a lo largo de su carrera.

Otro de los personajes fundamentales de la película es el de Sandy, la ex mujer de Harry, interpretado por Judy West, que sirve como ejemplo de amor por interés, sin sentimientos de por medio, simplemente por la búsqueda de un beneficio, en este caso el dinero de la indemnización, también sin escrúpulos ante los sentimientos de Harry.

Como vemos, esta comedia ácida de Wilder esconde numerosos temas, bastante delicados, que sirven de crítica para muchos aspectos de la sociedad movida por el dinero y por relaciones de interés, pero que Wilder intenta introducir un tanto de optimismo con un final donde los valores predominan por encima de todo.

No obstante, para Wilder, ésta tampoco fue una gran película, sigue siendo crítico consigo mismo considerando que este filme fue el comienzo de mi declive, y confirmando que no es una película memorable. Es una película que uno hacía porque le obligaba el contrato. No sé, tal vez me volví perezoso, tal vez estúpido, o alguna otra cosa.⁸⁴

Wilder vuelve a ser demasiado crítico con su trabajo, ya que el filme es una comedia tan divertida como crítica, con una denuncia continua en su relato, y con unas fantásticas interpretaciones por parte de Matthau y Lemmon. Wilder, desde *El apartamento*, va a tener su listón demasiado alto y nunca volverá a estar satisfecho al cien por cien de su trabajo. No obstante, el director sigue filmando joyas como ésta, novedosa, diferente, y arriesgada, como suele ser habitual en él, dándole por ejemplo uno de los papeles principales a un actor negro, Ron Rich, algo impensable en Hollywood en aquellos momentos.

Pasaremos ahora al análisis de la suplantación que aparece en la película, que es del tipo de personalidad propia, que toma gran importancia para el desarrollo de la trama.

⁸⁴ Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 130.

Suplantación a través del enmascaramiento de la propia personalidad

Como decíamos, éste es el único tipo de suplantación que aparece en la película, pero se sucede a lo largo de todo el filme, ya que es fundamental para el desarrollo de la historia que tiene como base el engaño, la estafa, en la que los personajes fingen ser lo que no son. Estos enmascaramientos del mismo tipo corren a cargo, tanto de personajes masculinos como de personajes femeninos.

Suplantación de Harry Hinkle como enfermo de gravedad, con disfraz, con anagnórisis

Esta suplantación es la clave de la historia, el hecho que mueve a todos los personajes que aparecen a su alrededor. Movido por su cuñado Gingrich, Harry finge estar peor de lo que está, para que de esta forma y para su beneficio, vuelva Sandy, su ex mujer, de la que sigue locamente enamorado. También se sentirá ciertamente motivado por la recaudación del dinero del seguro que los hará ricos a todos.

Este enmascaramiento a cargo de Hinkle, se va a realizar con disfraz, con el collarín, la silla de ruedas y la utilización de elementos externos como las agujas con anestesia que ayudan a colaborar en el engaño ante los médicos.

El fingimiento de Harry se produce ante todos los personajes que giran a su alrededor:

- Ante los médicos, que aunque alguno no termina de creer la circunstancia, tienen que dar un parte positivo sobre la enfermedad, diciendo que es cierto el estado de Harry. En ellos no se producirá ningún tipo de anagnórisis.



Imagen de En bandeja de plata (1966), de Billy Wilder

- Ante los abogados del seguro, que negocian con Gingrich sobre la suma de la indemnización, sospechando siempre que es

todo un engaño. De hecho envían al detective de la compañía para que vigile. Aunque el detective lo descubra, nunca veremos la reacción del grupo de los abogados ante el descubrimiento, por lo tanto no se producirá en ellos la anagnórisis.

- Ante el detective del seguro sí que se va a producir ésta circunstancia, cuando en el tercer acto de la historia, el detective Parky, entre en la casa de Harry para retirar los micrófonos de las escuchas que intentaban descubrir la mentira. Va a abandonar la casa sin poder conseguir su objetivo. Sin embargo, utiliza la última treta para intentar descubrir la estafa. Habla de forma despectiva de los negros para intentar que Harry reaccione, y así lo hace, se levanta de la silla y le propina un puñetazo, que descubre que en realidad está en perfectas condiciones para andar y hacer cualquier tipo de ejercicio.

En ese momento se produce la anagnórisis en el detective. Ocurre como anticlímax ya que el plan de Gingrich se desvanece cuando parecía que lo había conseguido, aunque es el triunfo de los principios de Harry sobre la situación.

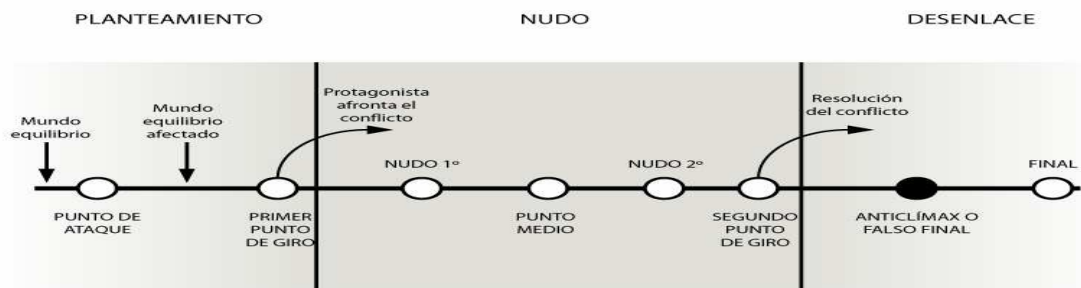


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

- Ante su hermana y su madre también finge que está mal, pero tampoco veremos cómo ellas descubren la verdad, por lo tanto no se produce en ellas el reconocimiento.



Imagen de *En bandeja de plata* (1966), de Billy Wilder

- Ante *Boom Boom*, el jugador de fútbol americano, también fingirá, pero al final Harry, como hemos visto previamente, decidirá destapar el entramado y ser justo e intentar que el jugador recupere su estatus dentro del equipo y vuelva a ser el que era antes del accidente. Para ello, Harry corre al campo y allí se reúne con *Boom Boom*, quien sufre la anagnórisis al verle aparecer corriendo en el campo. Esta secuencia se sitúa en el clímax final de la película, que se cierra en un campo de fútbol americano como en el comienzo del filme.



Imagen de *En bandeja de plata* (1966), de Billy Wilder

Ambos hablan, y el jugador, de gran corazón como el protagonista, le perdona y gracias a su ayuda intentará recuperar su puesto en el equipo y encauzar su vida.

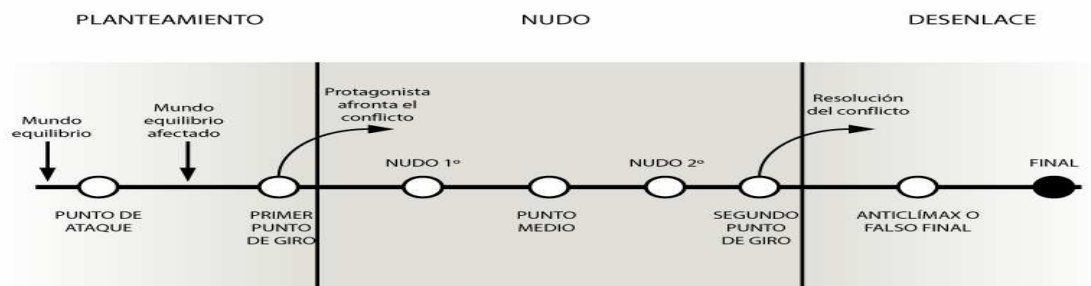


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

- Ante Sandy, su ex mujer, también finge estar en ese estado para que viaje hasta su casa y cuide de él, y de esta forma recuperarla y volver a estar juntos. Sandy llega a la casa

de Harry y cuida de él como si fuera una buena esposa, pero conoce a Harry y conoce a su cuñado, y descubre que en realidad su ex esposo está fingiendo. En el segundo nudo de la historia, durante el desarrollo, Sandy y Willie Gingrich, el cuñado abogado, tienen una conversación en la que Sandy le cuenta que están fingiendo la enfermedad de Harry. El cuñado lo reconoce y le dice que prosiga con su papel que habrá dinero para todos. Son los dos personajes sin escrúpulos que se juntan para confabular y continuar con la estafa, todo por la recaudación del dinero.

Por lo tanto se produce anagnórisis en Sandy, aunque es de una forma progresiva, pero que se plasma en ese segundo nudo del segundo acto, con la conversación con Gingrich.

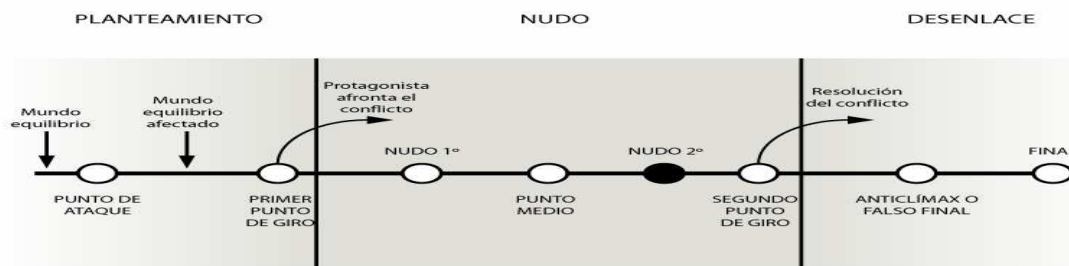


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de Willie Gingrich como cómplice de Harry, sin disfraz, con anagnórisis

Gingrich es el verdadero artífice del engaño y por lo tanto es el otro, junto a Harry, quien conoce la estafa ante los demás personajes. Va suceder exactamente lo mismo que en el caso de Harry, va a fingir ante los médicos, ante los abogados del seguro, el detective del seguro, ante *Boom Boom*, ante su propia familia y ante Sandy, y se producirán las diferentes anagnórisis que tendrán el mismo efecto que en Harry, cuando los personajes descubren la estafa, descubrirán también que el que está detrás de todo ello, es el abogado sin escrúpulos, el cuñado de Harry.



Imagen de *En bandeja de plata* (1966), de Billy Wilder

Eso sí, Gingrich no necesitará de ningún tipo de disfraz para llevar a cabo el engaño durante toda la historia, se sirve de su audacia y de sus conocimientos en abogacía, y de sus acciones carentes de sentimientos verdaderos, sólo con el objetivo económico.

Suplantación de Willie Gingrich como abogado ocupado ante el grupo de abogados del seguro, sin disfraz, sin anagnórisis

Gingrich va a protagonizar otro enmascaramiento. Cuando se encuentra en su pequeño despacho, recibe la llamada de los abogados de la compañía de seguro, que le piden una cita para negociar con ellos la cantidad de la indemnización. A lo cual, Gingrich finge tener la agenda muy ocupada durante toda la semana y les dice que no va a tener tiempo de reunirse con ellos. Nos damos cuenta que es una treta más de Willie, cuando pasa páginas y páginas de su agenda y está totalmente vacía.

La ocultación de la verdad la realiza a través del teléfono pero sin el uso de ningún tipo de disfraz. Finalmente les dice a los abogados que tiene un momento libre, pero tienen que ser ellos los que bajen a verle a su despacho. Nunca descubrirán este engaño, por lo tanto, no se produce el reconocimiento.

Suplantación de Sandy ante Harry, sin disfraz, con anagnórisis

Sandy, la ex esposa de Harry, llega a la ciudad para cuidar de su ex marido tras el accidente, siempre sospechando que el cuñado está detrás del asunto de la valiosa indemnización, movida por lo tanto por intereses económicos.

Sandy actúa ante Harry como la esposa ideal, cuidándole a todas horas y siendo enormemente comprensiva, ocultando sus verdaderas intenciones: aprovecharse de él y de su posible riqueza cuando cobre el dinero.



Imagen de En bandeja de plata (1966), de Billy Wilder

Toda esta suplantación propia la realiza sin disfraz, simplemente con su ropa.

Pero al final del segundo acto, existe un momento clave que situamos en el segundo punto de giro de la historia que nos va a trasladar al desenlace y a la decisión final de Harry de destapar el plan de su cuñado del que se quiere aprovechar también Sandy.

Harry y Sandy ven las noticias y en ellas aparece que *Boom Boom* ha sido detenido. Ahí Harry se sentirá culpable, y ante la posibilidad de acabar con el engaño, Sandy reacciona rápidamente y le dice a Harry: "Te quiero pero no quiero estar enamorada de un bobo".

En ese momento se produce la anagnórisis en Harry que se da cuenta de que Sandy conoce el plan de su cuñado y que en realidad solamente está con él para cobrar parte de su indemnización. Esto hará que Harry decida contar la verdad y de esta forma que todo el plan se vaya al traste y paguen su ex mujer y su cuñado por tratar de utilizarle por dinero.

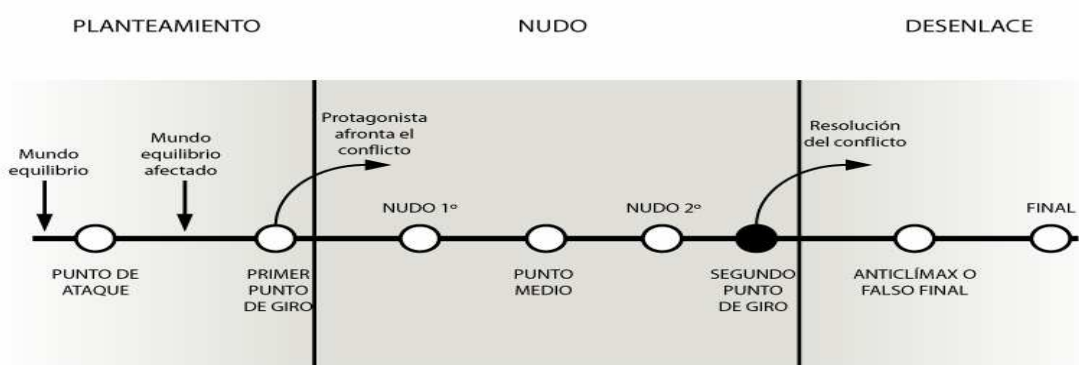


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Suplantación de Harry ante Boom Boom Jackson, sin disfraz, con anagnórisis

En la última escena de la película, cuando Harry y *Boom Boom* se encuentran en el campo de fútbol, ambos juegan en clara señal de reconciliación entre ambos, pero Harry sufre un golpe. El jugador va a auxiliarle, y en ese momento, Harry finge amnesia, sin saber quién es y escuchando un teléfono ficticio. Jackson se preocupará tremendamente, hasta que Harry suelta una broma sobre el jugador que quiere utilizar el apodo de "El ángel negro", y en ese momento *Boom Boom*, entiende que ha fingido el golpe en señal de broma por toda la historia previa, y se produce la anagnórisis en él. Justo en la última escena de la película, sin la utilización de ningún tipo de disfraz.

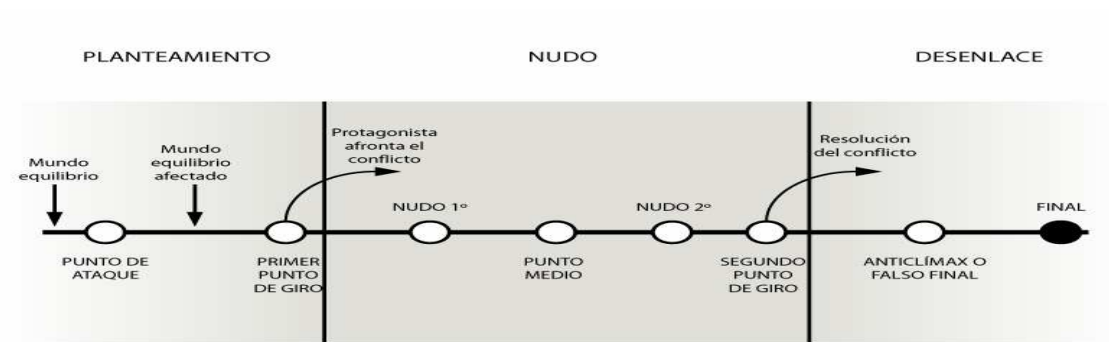


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

Por lo tanto, vemos cómo el uso de un único tipo de suplantación puede estructurar toda la historia, con el engaño sobre la situación de salud de Harry en búsqueda de una jugosa indemnización por parte de su cuñado el abogado, y con el objetivo de recuperar a su mujer por parte de Harry, con los resultados finales que acabamos de exponer.

IV. CONCLUSIONES

Una vez finalizado nuestro estudio sobre la suplantación y el disfraz en las comedias de Billy Wilder, podemos concluir confirmando la hipótesis planteada al inicio de nuestra investigación:

En cada una de las comedias de Wilder, como director y guionista, encontramos algún tipo de suplantación de personalidad, ya sea clave en la trama principal o en determinadas acciones secundarias.

Además de confirmar la hipótesis podemos concluir lo siguiente:

1. Una vez situado a Billy Wilder en su contexto histórico dentro de la comedia cinematográfica, hallamos una serie de influencias previas expuestas en nuestro estudio que determinan posteriormente la forma de hacer cine del director vienés.

Ese estudio de las influencias previas y los coetáneos de Wilder han hecho que conozcamos la historia de la comedia más detalladamente y más concretamente desde el punto de vista de la suplantación de personalidad.

Esas influencias son utilizadas por Wilder a la hora de rodar en solitario. Hemos observado que se nutre de esos conocimientos que con los años ha ido fraguando gracias a otros directores y compañeros guionistas. Y también hemos observado que Wilder utilizará esos elementos sacándole mucho más partido que sus antecesores, sirviéndose de la suplantación como un elemento clave a la hora de crear su imaginario.

Por lo tanto Wilder aprende en su primera época como guionista a escribir historias para otros directores de los que toma referencias prácticas cuando las ruedan. Pero además de ello, como comprobamos en nuestro estudio, va a entender que el elemento de la suplantación funciona dentro de las historias, ya sea como elemento principal de la trama o secundario. Percibe que es un mecanismo con el que la historia se enriquece y le sirve como herramienta para utilizar en sus guiones.

2. El estudio de las comedias de Wilder se basa en una clasificación propia de suplantación de personalidad, que hemos aportado para llevar a cabo nuestra investigación.

Gracias a la creación de este ordenamiento, relacionamos otras disciplinas con el cine, en este caso la psicología.

Wilder utilizará la suplantación, no como un problema mental involuntario, sino desde el punto de vista tanto de la comedia, como para que sus personajes se beneficien voluntariamente en determinadas circunstancias. A excepción, como tratamos en nuestro estudio, del caso de Richard Sherman en *La tentación vive arriba*, donde además de utilizar la comedia para narrar la historia, entrevemos un problema mental del protagonista, que no sabe discernir entre la realidad y la ficción en una situación de estrés como la que vive en la historia.

3. Tras nuestro estudio se hace patente el gusto por Wilder de utilizar la suplantación tanto como base de sus tramas como en tramas secundarias. Hemos explicado que es un mecanismo que

le da resultado para crear sus historias de comedia que funcionan y se enriquecen gracias al uso de este elemento. Este sería el primer porqué de la continua utilización de la suplantación. Pero hemos querido ahondar en otro porqué más profundo dentro de Wilder que le lleva a utilizar este mecanismo en todas sus comedias.

El propio Wilder hace referencia al uso de este elemento en una de sus entrevistas:

Pregunta: En *El mayor y la menor*, la heroína se disfraza, como más tarde los personajes de *Irma la dulce*, *Con faldas y a lo loco*...

Billy Wilder: Eso también se encuentra en uno de mis colegas, Shakespeare. También el amarillo de Van Gogh, ya lo hemos visto en algún sitio. Un autor no dispone de motivos y de temas infinitos. Trabajamos sobre situaciones comunes. ¡Quizá en el fondo soy un travesti secreto y trato de reprimirlo!".⁸⁵

Tras las palabras de Wilder interpretamos que el uso de este elemento que aparece sin cesar dentro de su cine de comedia, se debe a influencias previas como hemos analizado en nuestro estudio. Y no sólo del ámbito cinematográfico, sino también de otras disciplinas como la literatura o la pintura como demuestra con sus declaraciones. Reconoce que existe un abanico de temáticas y elementos de los cuales se nutren todos los creadores, incluido él. Además declara que quizá en el fondo es un travestido secreto y trata de reprimirlo. Evidentemente lo dice en tono irónico pero partiendo de sus palabras podemos ahondar en ese pensamiento, y podemos interpretar un poco de verdad detrás de su ironía ya que se demuestra el gusto del uso de la suplantación y el disfraz a lo largo de su filmografía de comedia. Quizá, en términos psicológicos, esa represión de la que habla la exterioriza en su cine dando rienda suelta a sus pensamientos más profundos.

En otra de sus entrevistas, se intenta ahondar en su obsesión por la utilización del enmascaramiento y en el uso de la suplantación de personalidad, y encontramos la propia suplantación del autor a la hora de escribir y dirigir sus películas que puede explicar a través de su personalidad, el uso que hace de la suplantación posteriormente en la gran pantalla:

Cameron Crowe: ¿Las películas le sirvieron de diarios emocionales en su momento? En otras palabras, ¿se sentía usted romántico cuando hizo *Ariane*... y más mordaz cuando hizo *El gran carnaval*? ¿Se podría decir que todas las películas son autobiográficas en cierto modo?

Billy Wilder: Sí, desde luego, y, la mayor parte del tiempo, siento lo contrario. Cuando empiezo la película, necesito tener mucho humor, ser muy brillante. Como hacer el payaso, se puede decir, para hacer *Testigo de cargo*. En cambio tengo que estar muy enamorado para hacer *El crepúsculo de los dioses*. Lo contrario. Es decir, lo que mejor hago es escribir en contra de lo que hago en ese período concreto.

Cameron Crowe: ¿Por qué?

⁸⁵ Ciment, Michel. *Billy & Joe*. Plot Ediciones. Madrid, 1987, p.48.

Billy Wilder: No sé. Sólo sé que es así. Se me ocurren cosas divertidas para apartarme de la pena de perder a un amor.⁸⁶

Con estas palabras de Billy Wilder podemos atisbar un interior del director y guionista, que enmascara sus emociones y trata de mostrar lo contrario, como muchos de sus personajes a lo largo de su filmografía.

Su personalidad real se manifiesta en la gran pantalla ya que la utiliza como escenario de sus propios sentimientos que esconde a la hora de rodar.

Volviendo a la idea de los instintos reprimidos de Wilder, podemos interpretar que a la hora de hacer cine da rienda suelta a sus instintos y utiliza la creación de sus películas como una forma de sacar todo lo que tiene dentro aunque como comprobamos con las últimas declaraciones, también le sirve para esconder sus emociones detrás de sus propias historias. Saca lo que tiene dentro pero enmascarando sus sentimientos en ese momento y actuando en contra de lo que siente en ese momento.

Esa forma de actuar dentro de sí mismo la traslada a la gran pantalla, dotando a sus personajes de características similares, utilizando la suplantación para ocultar sus verdaderas personalidades y sentimientos.

4. El análisis de las comedias de Wilder se ha basado en el uso de los tres tipos de suplantación dentro de la clasificación que hemos elaborado previamente. Además hemos incluido el uso o no del disfraz y los protagonistas de la suplantación. Para apoyar nuestro estudio hemos utilizado la herramienta metodológica denominada como diagrama de acción, donde hemos situado la anagnórisis, si existe, dentro de la estructura de la historia.

Tras el análisis de estos elementos hemos concluido con una serie de datos totales que pasamos a explicar.

En primer lugar las suplantaciones que se producen:

Suplantaciones	98
Suplantación Identidad	17
Suplantación Invención	24
Suplantación Enmascaramiento	57

En las que hemos definido como las dieciséis comedias de Billy Wilder hemos encontrado noventa y ocho suplantaciones que responden a nuestra clasificación. Como vemos más de la mitad de ellas son del tipo de enmascaramiento de la propia personalidad. La cuarta parte pertenece a la de invención de un personaje y el resto a la suplantación de identidad.

Esto nos hace determinar el mayor gusto de Wilder por utilizar el enmascaramiento de los personajes, que esconden sus sentimientos y su forma de ser detrás de otra personalidad que

⁸⁶ Crowe, Cameron. Op. Cit., p. 284.

no es exactamente la suya, para conseguir una serie de beneficios propios o ajenos.

En segundo lugar los protagonistas de la suplantación:

Protagonistas suplantación	98
Masculinos	69
Femeninos	29

Claramente vemos como Wilder se decanta por utilizar este elemento en personajes masculinos. Aunque el papel de la mujer esté presente, los hombres son quienes mayoritariamente llevan a cabo la realización de este hecho en las comedias de Wilder.

En tercer lugar el uso del disfraz para realizar las suplantaciones:

Uso Disfraz	
Con disfraz	42
Sin disfraz	56

Como podemos apreciar, el uso del disfraz es un tanto menor que la opción de no utilizarlo, pero debemos tener en cuenta que más de la mitad de las suplantaciones son por enmascaramientos de la propia personalidad. Esto hace que la tónica general a la hora de realizar este tipo de suplantación sea más psicológica y personal que las otras, y por lo tanto se utilice menos el elemento del disfraz para llevarla a cabo. Por ello, si contamos con esta circunstancia, el gusto por Wilder por disfrazar a sus personajes es bastante alto, sobre todo en la invención de personajes, donde este elemento será fundamental para la creación de nuevos roles. De veinticuatro suplantaciones de invención, diecinueve de ellas se realizan con el uso del disfraz.

En cuarto lugar pasamos a analizar el uso de la anagnórisis y el lugar donde se produce dentro de nuestro diagrama de acción:

De todas las suplantaciones que se producen en sus comedias, Wilder prefiere la opción de utilizar la anagnórisis para descubrir la verdadera identidad. No obstante, un tercio del total de las suplantaciones nos indica la otra opción, la de no utilizar el hecho del reconocimiento. Dato a tener en cuenta ya que en más de treinta ocasiones, Wilder no descubre la verdadera identidad o personalidad que hay detrás del personaje que realiza este hecho.

Uso Anagnórisis	66
Punto ataque	6
Primer punto de giro	7
Primer nudo	5
Punto medio	3
Segundo nudo	3
Segundo punto de giro	15
Anticlímax	7
Clímax	20

Tras analizar el lugar donde Wilder prefiere que se produzca este hecho dentro del desarrollo de la historia, concluimos afirmando que Wilder tiene preferencias para llevar esta acción hacia el final de sus historias. Desde el punto de ataque hasta el segundo nudo de la historia, vemos una similitud en el uso de la anagnórisis dentro del diagrama. Pero cuando llega el segundo punto de giro de la historia, el que nos traslada al desenlace final en el tercer acto, vemos como los datos varían, y Wilder utiliza este punto para introducir constantemente la anagnórisis.

Posteriormente vemos como en el anticlímax o falso final, sigue con la tónica paralela a los demás puntos de la historia. Es en el desenlace, en el clímax donde más aparece el elemento del reconocimiento. En el final de la historia Wilder utiliza este recurso para concluir la narración, dándole así una sorpresa añadida al propio final de la historia.

Por último detallamos de una manera más específica los datos anteriormente expuestos pero dentro de cada una de los tres diferentes tipos de suplantación.

SUPLANTACIÓN DE IDENTIDAD		17
----------------------------------	--	-----------

Uso Disfraz	
Con disfraz	8
Masculinos	4
Femeninos	4
Sin disfraz	9
Masculinos	5
Femeninos	5

Uso anagnórisis	9
Punto ataque	1
Primer punto de giro	1
Primer nudo	0
Punto medio	1
Segundo nudo	0
Segundo punto de giro	3
Anticlímax	0
Clímax	3

SUPLANTACIÓN INVENCION	24
-------------------------------	-----------

Uso disfraz	
Con disfraz	19
Masculinos	13
Femeninos	6
Sin disfraz	5
Masculinos	3
Femeninos	2

Uso anagnórisis	16
Punto ataque	2
Primer punto de giro	1
Primer nudo	1
Punto medio	2
Segundo nudo	0
Segundo punto de giro	3
Anticlímax	2
Clímax	5

SUPLANTACIÓN ENMASCARAMIENTO	57
-------------------------------------	-----------

Uso disfraz	
Con disfraz	15
Masculinos	9
Femeninos	6
Sin disfraz	42
Masculinos	35
Femeninos	7

Uso anagnórisis	16
Punto ataque	3
Primer punto de giro	5
Primer nudo	4
Punto medio	0
Segundo nudo	3
Segundo punto de giro	9
Anticlímax	5
Clímax	12

V. FUTURO DE LA INVESTIGACIÓN

Una vez realizado el estudio de los diferentes tipos de suplantación mediante la clasificación que hemos elaborado, el uso del disfraz y la utilización de la anagnórisis dentro del diagrama de acción, podemos poner un punto y seguido a este estudio.

Con estos conceptos previos que hemos aportado, podemos continuar investigando la figura de Billy Wilder. Uno de los caminos que se abren es el análisis de la filmografía completa del director vienés, para comprobar si en sus demás películas también aparece este elemento: el uso de la suplantación de personalidad y el disfraz.

Otro punto interesante de esta posible investigación sería estudiar el uso de la suplantación en los otros géneros cinematográficos que rodó Wilder. Si el uso de este mecanismo es utilizado con los mismos fines que en la comedia, o quizá se convierte en un problema para los personajes. Es decir, si el uso de la suplantación se acerca más a los conceptos de enfermedades mentales. O también si este hecho se utiliza para beneficios voluntarios con perjuicios graves para los demás. O por el contrario la suplantación tiene el mismo efecto que en las comedias del director vienés.

Otra de las vertientes que aparecen tras esta investigación, es la utilización de los elementos creados-clasificación de suplantación y diagrama de acción- y utilizados- anagnórisis y disfraz- en este estudio, para abordar la filmografía de otros directores, determinadas épocas dentro de la historia del cine o en diferentes géneros cinematográficos, no solo en la comedia.

VI. DOCUMENTACIÓN

Libros y artículos utilizados

- Álvarez Berciano, Rosa. *La comedia enlatada: De Lucille Ball a Los Simpson*. Ediciones Gedisa. Barcelona, 1999
- Aristóteles. *Poética*. (Traducción de Vicente García Yebra). Gredos. Madrid. 1992.
- Binh, N.T & Viviani, Christian. *Lubitsch*. T&B Editores. Madrid, 2005
- Bordwell, David & Thompson, Kristin. *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1995
- Campos, Juan. *Comedia: Humor y sátira en el cine*. Ediciones La Máscara. Valencia, 1997
- Cano, Pedro Luis. *De Aristóteles a Woody Allen*. Gedisa. Barcelona, 1999.
- Carter, Judy. *Stand-up comedy: The Book*. Ed. Delta Book. Usa & Canadá, 1989.
- Carrière, Jean-Claude y Bonitzer, Pascal. *Práctica del guión cinematográfico*. Paidós. Barcelona. 1991.
- Casas, Quim. *Howard Hawks: La comedia de la vida*. Libros Dirigido. Barcelona, 1998.
- Ciment, Michel. *Billy & Joe*. Plot Ediciones. Madrid, 1987
- Comparato, Doc. *De la creación al guión*. Instituto Oficial de Radio Televisión Española. Madrid 1993.
- Crowe, Cameron. *Conversaciones con Billy Wilder*. Alianza Editorial. Madrid, 2009
- Ende, Michael. *Carpeta de apuntes*. Alfaguara, Buenos Aires. 1996.
- Field, Syd. *El manual del guionista*. Plot. Madrid. 1995.
- Gubern, Román (Coordinación). *Un siglo de cine español*. Ed. Academia de las artes y de las ciencias cinematográficas de España. Madrid, 1997
- Homero, *La Odisea*. Ediciones SM. Madrid. 2008.
- Horacio. *Epístola a los Pisones*. Taurus. Madrid, 1987.
- Lally, Kevin. *Billy Wilder: Aquí un amigo*. Ediciones B. Barcelona, 1998.
- López, Natxo. *Manual del guionista de comedias televisivas*. Ed. T&B Editores. Madrid 2008
- Llopis, Silvia. *La comedia en cien películas*. Alianza Editorial. Madrid, 1998.
- Mc Kee, Robert. *El guión*. Alba Editorial. Barcelona. 2004
- Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español: un cine bajo la paradoja: 1973-1992*. Ed. Paidós. Barcelona, 1993
- Perales, Francisco. *Howard Hawks*. Cátedra. Madrid, 2005.
- Proop, Vladimir. *Morfología del cuento*. Akal. Tres Cantos, Madrid. 1985.
- Rentero, Juan Carlos. *Billy Wilder*. Ediciones JC. Madrid, 1987
- Rimbau, Esteve. *Charles Chaplin*. Cátedra. Madrid, 2000.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guión cinematográfico*. Ariel, Barcelona. 2001.
- Seidl, Claudius. *Billy Wilder*. Cátedra. Madrid, 1981.
- Seger, Linda. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Rialp. Madrid, 1991.
- Simsolo, Noël. *El libro de Billy Wilder*. Cahiers du cinema. París, 2007.
- Sófocles, *Edipo Rey*. Editorial Losada. Buenos Aires, 2004.

- Vale, Eugene. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Gedisa. Barcelona, 1996.
- Vogler, Christopher. *El viaje del escritor*. Manon. Madrid, 2003
- Wood, Tom. *¿Quién diantres eres, Billy Wilder?* Laertes Ediciones. Barcelona, 1990.

Listado de páginas web consultadas

<http://definicion.de/comedia/>

http://es.wikipedia.org/wiki/Comedia_griega

<http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

<http://www.imdb.com>

http://www.portalesmedicos.com/diccionario_medico/index.php/Desdoblamiento_de_la_personalidad.

<http://www.slideshare.net/tekkenimpact/psiquiatra-trastornos-disociativos-de-la-personalidad>.

Listado de películas de comedia de Billy Wilder como director

- *Apartamento, El* (*The Apartment*, 1960)
- *Aquí un amigo* (*Buddy, Buddy*, 1981)
- *Ariane* (*Love in the Afternoon*, 1957)
- *Berlín Occidente* (*A Foreign Affair*, 1948)
- *Bésame tonto* (*Kiss Me, Stupid*, 1964)
- *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959)
- *En bandeja de plata* (*The Fortune Cookie*, 1966)
- *Irma la dulce* (*Irma la Douce*, 1963)
- *Mayor y la menor, El* (*The Major and the Minor*, 1942)
- *Primera plana* (*The Front Page*, 1974)
- *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!*, 1972)
- *Sabrina* (*Sabrina*, 1954)
- *Tentación vive arriba, La* (*The Seven Year Itch*, 1955)
- *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961)
- *Vals del emperador, El* (*The Emperor Waltz*, 1948)
- *Vida privada de Sherlock Holmes, La* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970)

Listado de películas de Billy Wilder como director

- *Cinco tumbas al Cairo* (*Five Graves to Cairo*, 1943)
- *Crepúsculo de los dioses, El* (*Sunset Boulevard*, 1950)
- *Días sin huella*, (*The Lost Weekend*, 1945)
- *Fedora*, (1978)
- *Gran carnaval, El* (*Ace in the Hole*, 1951)
- *Héroe solitario, El* (*The Spirit of St. Louis*, 1957)
- *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944)
- *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1957)
- *Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, 1953)

Listado de películas utilizadas

- *Annie Hall* (Woody Allen, 1977)
- *Arise my love* (Mitchel Leisen, 1940)
- *Aterrizo como puedas* (*Airplane!*, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1980)
- *Bananas* (Woody Allen, 1972)
- *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952)
- *Bola de fuego* (*Ball of Fire*, Howard Hawks, 1941)
- *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967)
- *Breve encuentro* (*Brief Encounter*, David Lean, 1945)
- *Caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores, Los* (*Monty Python and the Holy Grail*, Terry Jones and Terry Gilliam, 1975)
- *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956)
- *Candilejas* (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952)
- *Carrera del siglo, La* (*The Great Race*, Blake Edwards, 1965)
- *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)
- *Chico, El* (*The Kid*, Charles Chaplin, 1921)
- *Condesa de Hong Kong, La* (*A Countess from Hong Kong*, Charles Chaplin, 1967)
- *Curvas peligrosas* (*Mauvaise graine*, Billy Wilder y Alexander Esway, 1934)
- *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961)
- *Día de fiesta* (*Jour de fête*, Jacques Tati, 1949)
- *Días de vino y rosas* (*Days of Wine and Roses*, Blake Edwards, 1962)
- *Diligencia, La* (*Stagecoach*, John Ford, 1939)
- *Divorcio a la italiana* (*Divorzio all'italiana*, Pietro Germi, 1962)
- *Dormilón, El* (*Sleeper*, Woody Allen, 1973)
- *Erotikon* (Mauritz Stiller, 1920)
- *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, 1951)
- *Fiera de mi niña, La* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938)
- *Gran dictador, El* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940)
- *Great McGinty, The* (Preston Sturges, 1940)
- *Golpe, El* (*The Sting*, George Roy Hill, 1973)
- *Guateque, El* (*The Party*, Blake Edwards, 1968)
- *Hechizo de luna* (*Moonstruck*, Norma Jewison, 1987)
- *Jovencito Frankenstein, El* (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974)
- *Jueves, milagro, Los* (Luis García Berlanga, 1957)
- *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939)
- *Loca historia de las galaxias, La* (*Spaceballs*, Mel Brooks, 1987)
- *Loca historia del mundo, La* (*History of the World: Part I*, Mel Brooks, 1981)
- *Luces de la ciudad, (City Lights*, Charles Chaplin, 1931)
- *Luna de papel* (*Paper Moon*, Peter Bogdanovich, 1973)
- *Mago de Oz, El* (*The Wizard Of Oz*, Victor Fleming, 1939)
- *Manhattan*, (Woody Allen, 1979)
- *Mantenuto, Il* (Ugo Tognazzi, 1961)
- *Marido, El* (*Il marito*, Loy Puccini, 1957)
- *MASH* (Robert Altman, 1970)

- *Medianoche* (*Midnight*, Mitchell Leisen, 1939)
- *Mente maravillosa, Una* (*A Beautiful Mind*, Ron Howard, 2001)
- *Mi tío* (*Mon oncle*, Jacques Tati, 1958)
- *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947)
- *Monty Python en Hollywood* (*Monty Python Live at the Hollywood Bowl*, Therry Hughes and Ian MacNaughton, 1982)
- *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939)
- *Novia era él, La* (*I Was a Male War Bride*, Howard Hawks, 1949)
- *Novio a la vista* (Luis García Berlanga, 1954)
- *Octava mujer de barba azul, La* (*Bluebeard's Eighth Wife*, Ernst Lubitsch, 1938)
- *Pantera rosa, La* (*The Pink Panther*, Blake Edwards, 1964)
- *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984)
- *Pequeña Miss Sunshine*, (*Little Miss Sunshine*, Jonathan Dayton, Valerie Faris 2006)
- *Pez llamado Wanda, Un* (*A fish called Wanda*, Charles Crichton, 1988)
- *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961)
- *Playtime* (Jacques Tati, 1967)
- *Profesor chiflado, El* (*The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963)
- *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960)
- *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)
- *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946)
- *¿Qué me pasa doctor?* (*What's Up Doc?*, Peter Bogdanovich, 1972)
- *¿Qué tal, Pussycat?* (*What's New, Pussycat?*, Clive Donner, 1965)
- *Quimera del oro, La* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, 1925)
- *Regador regado, El* (*L'arroseur arrosé*, Hermanos Lumière, 1895)
- *Rey en Nueva York, Un* (*A King in New York*, Charles Chaplin, 1957)
- *Rufufú* (*I soliti ignoti*, Mario Monicelli, 1958)
- *Scary Movie*, (Keenen Ivory Wayans, 2000)
- *Se armó la gorda*, (*And Now for Something Completely Different*, Ian MacNaughton, 1971)
- *Sentido de la vida, El* (*Monty Python's The Meaning of Life*, Terry Jones and Terry Gilliam, 1983)
- *Señora Doubtfire* (*Mrs. Doubtfire*, Chris Columbus, 1993)
- *Ser o no ser*, (*To Be or Not to Be*, Ernst Lubitsch, 1942)
- *Si no amaneciera* (*Hold Back the Dawn*, Mitchell Leisen, 1941)
- *Sillas de montar calientes* (*Blazing Saddles*, Mel Brooks, 1974)
- *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933)
- *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934)
- *Sueños de un seductor* (*Play It Again, Sam*, Herbert Ross, 1972)
- *Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?* (*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1964)
- *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991)
- *Tiempos modernos* (*Moderns Temps*, Charles Chaplin, 1936)
- *Todo lo que siempre quiso saber sobre sexo y nunca se atrevió a preguntar* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex (But You Were Afraid to Ask*, Woody Allen, 1972)
- *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, Woody Allen, 1969)
- *Tootsie* (Sidney Pollack, 1982)
- *Última locura, La* (*Silent Movie*, Mel Brooks, 1976)

- *Última noche de Boris Grushenko, La* (*Love and Death*, Woody Allen, 1974)
- *Vacaciones del señor Hulot, Las* (*Les vacances de Monsieur Hulot*, Jacques Tati, 1953)
- *Verdugo, El* (Luis García Berlanga, 1963)
- *Viajes de Sullivan, Los* (*Sullivan's Travels*, Preston Sturges, 1942)
- *Vida de Brian, La* (*The life of Brian*, Terry Jones, 1979)
- *Vivir para gozar* (*Holiday*, George Cukor, 1938)

VII. ANEXOS

ANEXO I. ANAGNÓRISIS

1. El concepto de *anagnórisis*

La palabra *anagnórisis* procede del griego ἀναγνώρισις. La terminación *-gnórisis* proviene del latín *gnocere* que significa conocer y la traducción literal del concepto de *anagnórisis* es "dejar de ignorar", aunque se utilice siempre como reconocer.

Aristóteles lo define en el capítulo XI de su *Poética* como:

Un cambio de la ignorancia al conocimiento, y así lleva al amor o al odio en los personajes signados por la buena o la mala fortuna.⁸⁷

Esta definición de Aristóteles se apoya con ejemplos de *Edipo Rey*⁸⁸, sin duda una muestra de qué es la *anagnórisis* o el *reconocimiento*, quizá uno de los ejemplos más eficaces de la historia de la literatura.

Edipo mata al rey de Tebas y convierte a la reina viuda en su esposa. Es cuando Edipo se da cuenta de que ha asesinado a Layo, su propio padre y en realidad se ha casado con su madre Iocasta. Ante la magnitud de la situación, Edipo se arranca los ojos de la desesperación.

Con *Edipo Rey* se demuestra que la *anagnórisis* es el instante en la tragedia clásica griega en que ocurre ese momento crucial cuando todo se le revela y se le hace claro al protagonista. Esta revelación es por lo general siempre dramática.

Aristóteles⁸⁹ realiza una clasificación en su *Poética* sobre el reconocimiento que sería el siguiente:

1- El descubrimiento por **signos o señales**, y toma como ejemplo la cicatriz de Ulises en *La Odisea*⁹⁰ escrita por Homero.

2- Los **reconocimientos repentinos**, que son descubrimientos realizados directamente por el poeta, tomando como ejemplo el reconocimiento de Orestes en *Ifigenia*.

3- Reconocimiento **a través de la memoria**, que despierta la conciencia de un hombre por algo que ha visto. Como ejemplo habla del drama *Los Ciprios* de Diciógenes, donde la visión de un cuadro hace que el hombre estalle en lágrimas.

4- Reconocimiento **por razonamiento**. Según Aristóteles se produce en varias obras como en *Ifigenia* o en el *Tideo* de Teodectes entre otras.

5- Reconocimiento **erróneo por parte del público**. Surge de un razonamiento equivocado por parte del espectador, como ocurre en el caso de *Ulises, el falso mensajero*, donde él asegura que reconocería un arco que nunca ha visto.

⁸⁷ Aristóteles. *Poética*. (Traducción Vicente García Yebra) Gredos. Madrid, 1992. (1452a 30-34)

⁸⁸ Sófocles, *Edipo Rey*. Editorial Losada. Buenos Aires, 2004.

⁸⁹ Aristóteles. Op.cit., (1454b 20-40, 1455a 2-22)

⁹⁰ Homero, *La Odisea*. Ediciones SM. Madrid, 2008.

6- Reconocimiento **por los incidentes mismos**. Aristóteles concluye su exposición sobre los tipos de reconocimientos, afirmando que el mejor todos es aquel que surge de los incidentes mismos, como ocurre en el *Edipo* de Sófocles.

Como anticipamos anteriormente, Aristóteles⁹¹ diferencia entre fábulas simples y fábulas compuestas, ya que según él, las acciones que representan obedecen a esta doble descripción. La acción simple es definida como un todo continuo, y la denomina simple porque el cambio en la fortuna del héroe se realiza sin *peripecia* ni *reconocimiento*, mientras que es compleja cuando ella encierra uno u otro de estos conceptos o incluso ambos. Esas acciones deben surgir de la fábula misma, son la consecuencia necesaria o probable de los antecedentes.

Como recoge Pedro Luis Cano en su obra *De Aristóteles a Woody Allen*⁹², Aristóteles afirma que la acción única no quiere decir que sea simple, pero puede ser y cree que es más hermosa aderezada de *peripecia* y *anagnórisis* (*reconocimiento*).

El novelista Michael Ende expone la función del concepto dentro del desarrollo de un drama:

Drama quiere decir acción.(...) Esa acción recorre, en una pieza bien estructurada, veintiocho o veintinueve puntos de inflexión. El más importante de esos puntos de inflexión, hacia el que apremian todos los anteriores (...) es la llamada *escena del reconocimiento* (*anagnórisis*).(...) En la escena del *reconocimiento*, al héroe (...) se le caen las escamas de los ojos. El espectador está enterado, desde el inicio, del conflicto en que se halla el héroe. Pero el héroe no ve hasta la escena del *reconocimiento* la ilusión en que se hallaba y que le movía a realizar sus actos trágicos o cómicos(...) La caída en picado del protagonista, de su ilusión al *reconocimiento* de su verdadera situación, es la escena que espera el espectador.⁹³

Por lo tanto, podríamos completar la definición del concepto de *anagnórisis* con la aportación de Sánchez-Escalonilla:

La *anagnórisis* es un *reconocimiento* dramático. Un nudo de acción que gana en intensidad cuando un personaje termina de conocer la identidad de otro personaje, y comprende la fatalidad o la fortuna de ese conocimiento, siempre acompañado de sorpresa...Este recurso nacido de la tragedia clásica, resulta especialmente eficaz en los guionistas cinematográficos para provocar conflictos, tanto en la acción como en el mundo interior de los personajes.⁹⁴

A esta afirmación de Sánchez- Escalonilla, habría que añadir que además de un personaje conoce la identidad de otro, también el propio personaje puede sufrir el *reconocimiento* propio.

⁹¹ Aristóteles. Op.cit., (1452a 12-20)

⁹² Cano, Pedro Luis. *De Aristóteles a Woody Allen*. Gedisa. Barcelona, 1999, p.31

⁹³ Ende, Michael. *Carpeta de apuntes*. Alfaguara. Buenos Aires, 1996, p. 175.

⁹⁴ Sánchez- Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guión cinematográfico*. Ariel. Barcelona, 2001, p.156

2. Tipos de *anagnórisis*

Para analizar la *anagnórisis* y sus categorías dentro del relato cinematográfico, utilizamos como punto de partida la clasificación que determina Sánchez- Escalonilla⁹⁵, aunque nosotros proponemos otro tipo de división del concepto.

Clasificación Sánchez- Escalonilla.

Sánchez- Escalonilla distingue entre *reconocimiento* y *sorpresa*, *reconocimiento* y *complicidad* guionista- espectador, y por último *reconocimiento* de sí mismo.

1. **Reconocimiento y sorpresa.** La *anagnórisis* puede producirse a la vez en protagonista y espectador, creando un efecto emocional basado en la sorpresa. Muchos guionistas reservan una gran *anagnórisis* para el desenlace de sus historias, como refuerzo del final, y evitan de ese modo que el *reconocimiento* pierda fuerza.

2. **Reconocimiento y complicidad guionista- espectador.** Puede ocurrir que el guionista utilice la *anagnórisis* sólo con el espectador, mientras oculta al protagonista la identidad de otros personajes. Esta estrategia posibilita la creación de un clima de suspense a lo largo del relato.

3. **El reconocimiento de sí mismo.** Los *reconocimientos* de la propia personalidad son los que provocan mayor tensión dramática. A menudo se asocian a conflictos interiores, inestabilidad emocional, dudas de identidad y a veces a la desesperación como en el ejemplo de Edipo. Como sugiere Aristóteles en su *Poética*: *el reconocimiento más aplaudido es cuando con él se juntan las revoluciones, como acontece con el Edipo.*⁹⁶

Sánchez- Escalonilla realiza su división utilizando el concepto intrínsecamente dentro de cualquier relato cinematográfico donde la *anagnórisis* la sufre cualquiera de sus personajes, y también introduciendo al espectador dentro de su división. En nuestra clasificación exportamos también la *anagnórisis* fuera de la propia historia para insertar al espectador dentro de nuestra división y de esta forma aplicar el *reconocimiento* para hacer partícipes a todos los integrantes del film como lo hace Escalonilla, también a los que están al otro lado de la gran pantalla, pero de una forma más completa porque abarcaremos todas las posibles *anagnórisis* cubriendo algunas posibilidades más de las que trata el anterior autor:

1. *Anagnórisis* de sí mismo.
2. *Anagnórisis* del protagonista.
3. *Anagnórisis* espectador.
4. *Anagnórisis* protagonista- espectador
5. *Anagnórisis* de otros personajes.
 - 5.1. Espectador consciente.
 - 5.2. Espectador inconsciente.

⁹⁵ Ídem, p.156-159.

⁹⁶ Aristóteles, op.cit. ,(1452a 32-33)

2.1. *Anagnórisis* de sí mismo

Como hemos recogido anteriormente en palabras escritas por Aristóteles en su *Poética*, el *reconocimiento* más aplaudido de todos sería éste, cuando el protagonista se da cuenta de su propia personalidad. Deja de ignorar y es consciente de su propia situación. Este tipo de *anagnórisis*, como afirma Sánchez-Escalonilla, es la que produce mayor tensión dramática, ya que se asocian a conflictos propios del personaje, emociones internas o diversas características que implican siempre el descubrimiento propio del protagonista.

Edipo Rey es el claro ejemplo en la historia de la literatura que ya analizara Aristóteles en su *Poética*, y sigue estando presente en las historias cinematográficas. Al ser consciente de que ha asesinado a su padre y se ha casado con su madre en una *anagnórisis* crucial, la decisión que toma Edipo como desenlace tras este gran acontecimiento, es de manera desesperada arrancarse los ojos. Sin duda, *Edipo* fue el punto de partida para insertar el término en el desarrollo de cualquier historia en cualquier modalidad, en este caso nos sirve para explicar su vigencia en el relato cinematográfico.

2.2. *Anagnórisis* del protagonista.

Este tipo de *reconocimiento* lo sufre el protagonista, con la particularidad de que el espectador que observa la historia que acontece es consciente de lo que sucede, y espera que se produzca antes o después el desenlace que lleve al protagonista a descubrir la situación.

De esta forma, el espectador consciente de la situación es cómplice del guionista, y el suspense se basa en la espera para saber cuando y de qué manera se producirá la *anagnórisis* del protagonista. De esta forma el objetivo del relato es el clima de suspense en el que se desenvuelve la historia.

2.3. *Anagnórisis* espectador.

Este tipo de *reconocimiento* o descubrimiento lo sufre exclusivamente el espectador, ya que el protagonista del relato ya era consciente de la situación en la que estaba inmersa, y la sorpresa se produce en el público que observa la historia.

El objetivo aquí del guionista es sorprender al espectador con el descubrimiento de un acontecimiento que dé un giro radical en el relato o la concluya de esta manera. El guionista esconde la verdad al igual que el protagonista de su historia y su meta es que el espectador se asombre con dicho acontecimiento.

2.4. *Anagnórisis* protagonista- espectador.

Este tipo de *anagnórisis* se produce a la vez en el protagonista del relato cinematográfico y el espectador que presencia la historia. El objetivo del guionista es crear un efecto sorpresa en el espectador que en este caso atañe también al protagonista de su propia historia. Y este acontecimiento suele ser el punto cumbre de la narración, que se reserva hasta

la finalización del relato que sirve, como menciona Escalonilla, como refuerzo del final, y de este modo se evita que el *reconocimiento* pierda fuerza.

No sería lo mismo promover un *reconocimiento* de protagonista y espectador en los primeros compases de una historia que en el punto álgido, en su *clímax*, cuando se ha acrecentado el suspense hasta el extremo y de esta forma la sorpresa será mucho más explosiva y causará un gran impacto tanto a espectador como al propio protagonista.

2.5. *Anagnórisis* de otros personajes.

Este tipo de *reconocimiento* se produce en otros personajes con respecto al protagonista. Descubren una faceta, característica o acción del mismo que significará una gran reacción o gran cambio para ellos.

Hemos realizado una división en dos grupos sobre este tipo de *anagnórisis*, por un lado con el espectador consciente del acontecimiento y por otro lado siendo el espectador inconsciente de lo que ocurría.

2.5.1. Espectador consciente.

En este caso, la *anagnórisis* la sufren otros personajes que forman parte del entorno del protagonista, siendo tanto protagonista como espectador conscientes de la situación que se acaba de producir. De esta forma, observamos la reacción de otros personajes ante el acontecimiento que se escondía durante toda la historia, basándose el guionista en el principio del suspense, y lo atractivo del relato será saber cómo y cuando los otros personajes descubrirán el gran acontecimiento ocultado por el protagonista.

2.5.2. Espectador inconsciente.

Este tipo de *reconocimiento*, además de producirse en los demás personajes que forman parte del contexto del protagonista, se produce también en el espectador que no era consciente del gran evento que ocultaba el personaje principal del relato.

De esta forma, el guionista ha sabido esconder este acontecimiento para espectador y demás personajes y a modo de sorpresa lo ha mostrado con casi toda seguridad en la parte final de la trama para darle más importancia al mismo y creando mayor fuerza en la narración.

Tras esta clasificación de los *reconocimientos*, que son nudos de acción complejos como ya afirmara Aristóteles en su *Poética*, podemos finalizar este punto, mostrando un cuadro esquemático donde se concluye la figura previamente comenzada con la *peripecia* y la estructuración de los nudos de acción simples y complejos de las historias, una vez hemos expuesto los tipos de *anagnórisis* que existen.

ANEXO II. EL DIAGRAMA DE ACCIÓN (HERRAMIENTA METODOLÓGICA)

Este diagrama de acción servirá como herramienta metodológica para situar la *anagnórisis* dentro del relato cinematográfico con los ejemplos de películas que abordaremos durante nuestra investigación.

La confección de este diagrama ha sido un cúmulo de aportaciones por parte de diferentes autores sobre el estudio de la estructura de guión, aunque nuestro paradigma tiene mayores influencias de Syd Field, ya que coincidimos en la división de la estructura en todos sus puntos. Aunque nos distanciamos de las teorías de Field, en el sentido de la flexibilidad a la hora de crear el relato cinematográfico, ya que Field es estricto cuando sitúa las *peripecias* y puntos fuertes sobre los que recae la historia en páginas determinadas, mientras que nosotros defendemos una cierta flexibilidad dentro de la propia estructura.

Además del paradigma de Field, hacemos hincapié en el *mundo de equilibrio* del protagonista, influencia directa de *El viaje del héroe* y cómo éste queda afectado tras el punto de ataque. Es un espacio dentro del relato a tener en cuenta para conocer el mundo en el que se desenvuelve el protagonista o lo hará cuando se produzcan conflictos paulatinamente. Esta idea es similar a la denominada *ambientación* de McKee.

Las *pinzas* por Field o los *impulsos* (*beats*) de Linda Seger, las definimos como *nudo primero* y *nudo segundo*, determinándolas como conflictos menores, pero que deben existir dentro del segundo acto, ya que somos partidarios de los continuos nudos dentro de esta parte del relato.

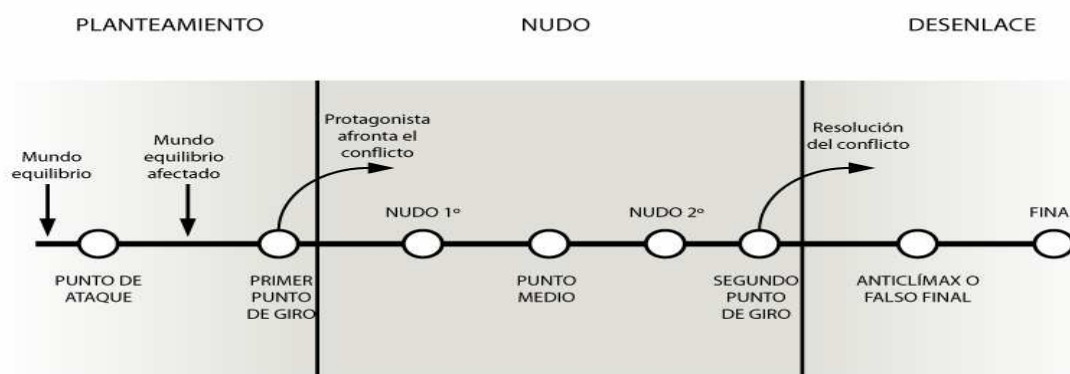


Diagrama de acción de Carlos Pujol Leiva

El inicio del relato es una parte fundamental que debe atraer inmediatamente al espectador, algo que enfatizamos y coincidimos también con Field, en su teoría de las diez primeras páginas. Pero de nuevo nos distanciamos con el autor, ya que el *detonante* (*catalizador* de Seger) debería surgir, si es necesario sin regirnos a ninguna página determinada, incluso antes para incentivar el atractivo de la historia y la atención instantánea del público.

Centrándonos ya en el diagrama elaborado tras haber realizado el recorrido por los diferentes autores, en primer lugar nos basamos en la estructura clásica propuesta por Aristóteles, y dividimos el relato en tres grandes partes, denominadas como *planteamiento*, *nudo* y *desenlace*.

La historia comienza mostrando el mundo de equilibrio en el que el protagonista está inmerso, que se ve afectado por un incidente inicial que definimos como *punto de ataque*, el origen de la trama. De esta forma, el equilibrio donde se encontraba el protagonista ha cambiado y deberá comenzar a adecuarse a la nueva situación, hasta la llegada del *primer punto de giro*, una *peripecia* que motivará en el protagonista una decisión que le hará afrontar el conflicto supremo de la historia, trasladándonos al *nudo* del relato.

Una vez que el protagonista se enfrenta al problema principal de la historia, ya estamos dentro de la confrontación de la trama, el *nudo*, donde van a aparecer diferentes nudos o conflictos que complicarán la búsqueda del objetivo primordial por parte del protagonista. En este caso, entre el comienzo del segundo acto y el *punto medio* de la historia, hemos situado lo que denominamos como *nudo primero*, donde se produce un conflicto menor que obstruye la tarea del personaje en la consecución de su meta.

En el centro de la historia aparecerá lo que definimos como *punto medio*, donde el relato pasa por un momento importante de la trama que va a determinar hacia donde se dirige la misma. Es un punto álgido donde la historia se encuentra dentro de toda la vorágine de conflictos y que pronto comenzará a caer hacia su resolución.

Tras el punto medio, antes de la llegada del *segundo punto de giro*, situamos otro conflicto menor, que definimos como *nudo segundo*.

El segundo acto, donde como hemos visto la historia está repleta de nudos que tarde o temprano tienen que resolverse, tiene un último gran acontecimiento que es el *segundo punto de giro*. Es una *peripecia* fundamental que nos introduce en el tercer acto. Este gran incidente hace que los nudos se trasladen hacia su conclusión definitiva.

El tercer acto, definido como resolución, tiene como fin explicar los conflictos que se han creado previamente y finalizar el relato y el objetivo primordial del protagonista.

Antes del final propiamente dicho, introducimos un acontecimiento denominado como *anticlímax* o *falso final*, que motiva en el público una decepción ya que el objetivo parece que no será conseguido por parte del protagonista, o simplemente es

un método para engañar al espectador con otro final que posteriormente será diferente.

Por último, concluiremos el relato con el *clímax* o *final*, donde debemos sorprender lo máximo posible al público, explicándoles si el protagonista ha alcanzado con éxito su misión o por el contrario ha fracasado en la misma. Sea como fuere, debemos ofrecer un final coherente al espectador, concluyendo todos los nudos o conflictos creados durante todo el relato.

Una vez elaborado este diagrama de acción, lo utilizaremos como herramienta metodológica en las diferentes películas elegidas para explicar los conceptos de *peripécia* y *anagnórisis*. De esta forma podremos situar dichos términos dentro una organización propia y regirnos por la misma división en todas las aplicaciones con los diferentes relatos cinematográficos que nos ocupen.

ANEXO III. FICHAS TÉCNICAS Y SINOPSIS DE LAS COMEDIAS DE BILLY WILDER

APARTAMENTO, EL

TÍTULO ORIGINAL: The Apartment

AÑO: 1960

DURACIÓN: 125 minutos

PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder

GUIÓN: Billy Wilder & I.A.L. Diamond

MÚSICA: Adolph Deutsch

FOTOGRAFÍA: Joseph LaShelle (B&W)

REPARTO: Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Fred MacMurray, Ray Walston, Edie Adams, Jack Kruschen, Joan Shawlee, Hope Holiday, David Lewis, Naomi Stevens, Johnny Seven, Joyce Jameson, Willard Waterman, David White, Edie Adams

PRODUCTORA: United Artists/ The Mirisch Corporation

PREMIOS: 1960: 5 Oscars: Película, director, guión original, dirección artística, montaje. 10 nominaciones

1960: Globo de Oro: Mejor película: Comedia

1960: BAFTA: Mejor película

GÉNERO: Comedia. Tragicomedia romántica.

SINOPSIS: C.C. Baxter (Jack Lemmon) está soltero y vive solo en un apartamento de New York. Trabaja en una gran empresa de seguros. Es un modesto empleado que aspira a ascender y llegar algún día hasta los pisos más altos donde están los grandes jefes. Para ello comienza a dejar su apartamento a sus superiores que lo utilizan como casa de citas con sus amantes. La cesión de su apartamento se convierte en una rutina pero poco a poco ve cómo tiene sus frutos, ya que va ascendiendo en la empresa. Pero cuando tiene la oportunidad de llegar a lo más alto, descubre que Fran Kubelik (Shirley MacLaine) la ascensorista de la que está profundamente enamorado, es la amante de uno de sus grandes jefes (Fred MacMurray). A partir de ese momento todo cambiará en su vida y tendrá que tomar importantes decisiones.

AQUÍ UN AMIGO

TÍTULO ORIGINAL: Buddy, Buddy

AÑO: 1981

DURACIÓN: 96 minutos

PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder

GUIÓN: Billy Wilder & I.A.L. Diamond (Obra: Francis Veber)

MÚSICA: Lalo Schifrin

FOTOGRAFÍA: Harry Stradling Jr.

REPARTO: Jack Lemmon, Walter Matthau, Paula Prentiss, Klaus Kinski, Dana Elcar, Miles Chaplin, Michael Ensign, Joan Shwalce, Fil Formicula, C.J. Hunt, Bette Raya, Ronnic Sperling

PRODUCTORA: Metro-Goldwyn-Mayer

GÉNERO: Comedia. Cine negro.

SINOPSIS: Trabucco (Walter Matthau) es un asesino profesional que está a punto de realizar su último trabajo: eliminar a los tres testigos de un caso federal. Después de esta última misión se retirará a una isla paradisíaca para disfrutar la vida con tranquilidad. Tras acabar con los dos primeros testigos, se hospeda en una habitación de hotel estratégicamente situada para eliminar al último de ellos. Pero el asunto se le complica cuando en el hotel se hospeda Victor Clooney (Jack Lemmon) un cincuentón deprimido porque su mujer le ha dejado por su sexólogo. Cuando llega el momento clave para Trabucco, Victor lo echa todo a perder porque intenta suicidarse.

ARIANE

TÍTULO ORIGINAL: Love in the Afternoon

AÑO: 1957

DURACIÓN: 130 min.

PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder

GUIÓN: Billy Wilder, I.A.L. Diamond (Novela: Claude Anet)

MÚSICA: Franz Waxman

FOTOGRAFÍA: William C. Mellor (B&W)

REPARTO: Gary Cooper, Audrey Hepburn, Maurice Chevalier, John McGiver, Van Doude, Lise Bourdin, Olga Valéry, The Gypsies

PRODUCTORA: United Artists

GÉNERO: Comedia. Comedia romántica

SINOPSIS: Ariane (Audrey Hepburn) es una inocente joven que estudia en el conservatorio de música. Vive en París junto a su padre Claude Chavasse (Maurice Chevalier) un detective privado con bastante prestigio en la ciudad. Ariane, a escondidas, lee los casos que lleva a cabo su padre y un día descubre que Frank Flanagan (Gary Cooper) un galán millonario, está en peligro por un lío de faldas. La chica decide echarle una mano y para librarle de un celoso marido que quiere matarle, se hace pasar por la amante del millonario. A partir de ahí, la chica se enamorará de él, pero intentará seducirle ejerciendo el rol de mujer fatal y liberal.

BERLÍN OCCIDENTE

TÍTULO ORIGINAL: A Foreign Affair

AÑO: 1948

DURACIÓN: 116 minutos

PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder

GUIÓN: Billy Wilder, Charles Brackett, Richard L. Breen (Relato: David Shaw)

MÚSICA: Frederick Hollander

FOTOGRAFÍA: Charles Lang Jr. (B&W)

REPARTO: Jean Arthur, Marlene Dietrich, John Lund, Millard Mitchell, Peter von Zerneck, Stanley Prager, Bill Murphy, Raymond Bond

PRODUCTORA: Paramount Pictures

PREMIOS: 1948: 2 nominaciones al Oscar: Mejor guión, fotografía B&N

GÉNERO: Comedia. Comedia romántica

SINOPSIS: Un comité de congresistas de los Estados Unidos viaja a Berlín en la época de la posguerra tras la II Guerra Mundial para investigar el trabajo y la moral de las tropas norteamericanas. Phoebe Frost (Jean Arthur), metódica y estricta congresista de Iowa se encuentra dentro de ese comité. Pronto, descubre la situación distendida y amoral en la que se hallan sus tropas. Cuando conoce a John Pringle (John Lund) decide investigar junto a él quién está protegiendo a una cantante de cabaret (Marlene Dietrich) acusada de confraternizar con los nazis durante la guerra.

BÉSAME TONTO

TÍTULO ORIGINAL: Kiss Me, Stupid

AÑO: 1964

DURACIÓN: 119 minutos

PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder

GUIÓN: Billy Wilder

MÚSICA: André Previn

FOTOGRAFÍA: Joseph LaShelle (B&W)

REPARTO: Dean Martin, Kim Novak, Ray Walston, Felicia Farr, Cliff Osmond, Mel Blanc, Henry Gibson, Barbara Pepper, James Ward, Doro Merande, Howard McNear

PRODUCTORA: The Mirisch Corporation / Phalanx Productions / United Artists

GÉNERO: Comedia

SINOPSIS: Orville Spooner (Ray Walston) es un profesor de piano en un tranquilo pueblo de los Estados Unidos llamado Clímax. Está casado con Zelda (Felicia Farr) una bellísima mujer. Aunque sus vidas parecen tranquilas y apacibles Orville tiene un problema: es un celoso compulsivo y eso le hace sospechar de todo continuamente. Un día llega al pueblo un famoso cantante, Dino (Dean Martin) al que se le ha averiado el coche. El encargado de la gasolinera (Cliff Osmond), que a su vez compone canciones junto a Orville, propone a su socio retener como sea a Dino en el pueblo para que le compre alguna de sus canciones. Orville acepta, pero tendrá que tramitar un plan para que el famoso y atractivo cantante no acabe en la cama con su mujer.

CON FALDAS Y A LO LOCO

TÍTULO ORIGINAL: Some Like It Hot

AÑO: 1959

DURACIÓN: 120 minutos

PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder
GUIÓN: Billy Wilder, I.A.L. Diamond (Historia: Robert Thoeren, Michael Logan)
MÚSICA: Adolph Deutsch
FOTOGRAFÍA: Charles Lang (B&W)
REPARTO: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Joe E. Brown, Nehemiah Persoff, Joan Shawlee, Billy Gray, George E. Stone, Dave Barry, Mike Mazurki, Harry Wilson, Beverly Wills, Barbara Drew, Edward G. Robinson Jr.
PRODUCTORA: United Artists / Ashton Productions / The Mirisch Corporation
PREMIOS: 1959: Oscar: Mejor vestuario (Blanco & Negro). 6 nominaciones
 1959: Globo de Oro: Mejor película: Comedia
GÉNERO: Comedia. Cine negro.
SINOPSIS: Joe (Tony Curtis) y Jerry (Jack Lemmon) son dos músicos que sobreviven en Chicago con trabajos esporádicos en la época de la Ley Seca. Una noche en un garage de la ciudad, son testigos de un ajuste de cuentas entre dos bandas de mafiosos. Los gánsters se dan cuenta de su presencia pero Joe y Jerry huyen del lugar antes de ser eliminados. Como siguen sin encontrar trabajo y la mafia está tras ellos, deciden aceptar una gira en Florida con todos los gastos pagados, aunque hay un pequeño inconveniente: es una orquesta femenina. Para ello tendrán que disfrazarse de mujeres. En la orquesta Joe se enamorará de Sugar (Marilyn Monroe) ante quien también fingirá ser un magnate y Jerry será cortejado por un viejo millonario (Joe E. Brown) que quiere casarse con él.

EN BANDEJA DE PLATA

TÍTULO ORIGINAL: The Fortune Cookie
AÑO: 1966
DURACIÓN: 125 minutos
PAÍS: Estados Unidos
DIRECTOR: Billy Wilder
GUIÓN: Billy Wilder & I.A.L. Diamond
MÚSICA: André Previn
FOTOGRAFÍA: Joseph LaShelle
REPARTO: Jack Lemmon, Walter Matthau, Ron Rich, Cliff Osmond, Judi West, Lurene Tuttle, Harry Holcombe, Les Tremayne, Lauren Gilbert, Marge Redmond, Noam Pitlik, Harry Davis, Ann Shoemaker
PRODUCTORA: United Artists
PREMIOS: 1966: Oscar: Mejor actor secundario (Walter Matthau). 4 nominaciones
GÉNERO: Comedia. Estafas.
SINOPSIS: Harry Hinkle (Jack Lemmon) trabaja como cámara de televisión. Un día, transmitiendo un partido de fútbol americano, un jugador choca fortuitamente contra él dejándole inconsciente. A pesar de que es una lesión sin importancia, su cuñado y abogado Willie Gingrich (Walter Matthau), trata de convencer a Harry para simular una grave lesión y así cobra una

gran suma de dinero en concepto de indemnización. Aunque Harry rechaza el plan en un primer momento, acaba aceptando la sucia propuesta de su cuñado por una sencilla razón: reanudar la relación con su ex esposa (Judy West) que previamente le había abandonado.

IRMA LA DULCE

TÍTULO ORIGINAL: Irma la Douce

AÑO: 1963

DURACIÓN: 142 min.

PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder

GUIÓN: Billy Wilder, I.A.L. Diamond (Teatro: Alexandre Breffort)

MÚSICA: André Previn

FOTOGRAFÍA: Joseph LaShelle

REPARTO: Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Lou Jacobi, Bruce Yarnell, Herschel Bernardi, James Caan, Hope Holiday, Joan Shawlee, Grace Lee Whitney, Paul Dubov, Howard McNear, Cliff Osmond, Diki Lerner, Herb Jones

PRODUCTORA: United Artists

PREMIOS: 1963: Oscar: Mejor banda sonora (adaptada). 3 nominaciones

GÉNERO: Comedia. Comedia romántica.

SINOPSIS: Néstor (Jack Lemmon) es un gendarme fiel, cumplidor y recto que se toma su trabajo muy en serio. Una noche, en el pintoresco barrio de "Les Halles" realiza una redada donde se detendrán a muchas de las prostitutas del barrio y a sus clientes. En ese momento se enamora de Irma (Shirley MacLaine) una de esas mujeres. Néstor pierde su trabajo por un malentendido de sobornos y en ese momento su vida cambiará por completo: de gendarme pasará a ser un proxeneta, y todo por el amor hacia Irma.

MAYOR Y LA MENOR, EL

TÍTULO ORIGINAL: The Major and the Minor

AÑO: 1942

DURACIÓN: 100 min.

PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder

GUIÓN: Charles Brackett & Billy Wilder (Teatro: Edward Childs Carpenter. Relato: Fannie Kilbourne)

MÚSICA: Robert Emmett Dolan

FOTOGRAFÍA: Leo Tover

REPARTO: Ginger Rogers, Ray Milland, Rita Johnson, Robert Blenchley, Diana Lynn, Norma Varden, Frankie Thomas, Edward Fielding, Raymond Roe, Charles Smith, Larry Nunn, Billy Dawson, Lela Rogers

PRODUCTORA: Paramount Pictures

GÉNERO: Comedia.

SINOPSIS: Susan Applegate (Ginger Rodgers) tiene veinte años y está harta de sobrevivir en Nueva York con trabajos que nunca

había soñado. Por ello decide volver a su casa en Iowa. Siempre había guardado los 27,50 dólares que valía el billete de regreso y es lo único que tiene cuando llega a la estación. En ese momento se da cuenta de que el precio ha subido y desesperada decide disfrazarse de una niña de trece años y pagar la mitad. En el tren, los revisores descubren su engaño, pero ella logra huir de ellos y esconderse en el camarote del Mayor Phillip Kirby (Ray Milland), donde mantendrá su identidad de niña de trece años.

PRIMERA PLANA

TÍTULO ORIGINAL: The Front Page

AÑO: 1974

DURACIÓN: 105 minutos

PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder

GUIÓN: Billy Wilder, I.A.L. Diamond (Obra: Ben Hecht, Charles MacArthur)

MÚSICA: Billy May

FOTOGRAFÍA: Jordan Cronenweth

REPARTO: Jack Lemmon, Walter Matthau, Susan Sarandon, Vincent Gardenia, David Wayne, Allen Garfield, Austin Pendleton, Charles Durning, Herb Edelman, Martin Gabel, Harold Gould, Cliff Osmond, Dick O'Neill, Jon Korkes, Lou Frizzell, Paul Benedict, Doro Merande, Noam Pitlik, Joshua Shelley, Allen Jenkins, John Furlong, Biff Elliot, Barbara Davis, Leonard Bremen, Carol Burnett

PRODUCTORA: Universal Pictures

GÉNERO: Comedia. Periodismo. *Remake*.

SINOPSIS: Hildy Johnson (Jack Lemmon) es el mejor periodista del Chicago Examiner. Va a contraer matrimonio con su novia (Susan Sarandon) y decide dejar para siempre el periodismo y cambiarse de ciudad para empezar una nueva vida. Justo cuando deja su puesto, Ewan Williams (Austin Pendleton), juzgado por el asesinato de un policía, espera en la cárcel su ejecución. El Supremo deberá confirmarla o indultar a Williams. Por ello, Walter Burns (Walter Matthau) requiere el último trabajo de Hildy: escribir el artículo sobre Williams, el caso más importante de los últimos tiempos. Hildy se niega pero Burns, empeñado en retenerlo, hará todo lo posible para que Hildy firme su último artículo.

¿QUÉ OCURRIÓ ENTRE MI PADRE Y TU MADRE?

TÍTULO ORIGINAL: Avanti!

AÑO: 1972

DURACIÓN: 144 minutos

PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder

GUIÓN: Billy Wilder & I.A.L. Diamond (Teatro: Samuel Taylor)

MÚSICA: Carlo Rustichelli

FOTOGRAFÍA: Luigi Kuveiller

REPARTO: Jack Lemmon, Juliet Mills, Clive Revill, Edward Andrews, Gianfranco Barra, Franco Angrisano, Pippo Franco, Franco Acampora, Giselda Castrini

PRODUCTORA: United Artists / The Mirisch Corporation

GÉNERO: Comedia.

SINOPSIS: Wendell Armbruster (Jack Lemmon) es un importante empresario de una multinacional norteamericana que debe desplazarse hasta Italia ya que su padre ha fallecido en un accidente de coche. Se hospeda en el mismo hotel que su padre y allí le ocultan que su padre tenía un amante. La mujer también murió en el accidente y al hotel también llega Pamela (Juliet Mills), la hija de esta, para hacerse cargo del cadáver. Finalmente Wendell descubre la relación de su padre cuando conoce a Pamela. Ambos no se llevarán bien en un principio, pero el recuerdo de sus padres y la búsqueda de los cadáveres que desaparecen misteriosamente, harán que se unan cada vez más.

SABRINA

TÍTULO ORIGINAL: Sabrina

AÑO: 1954

DURACIÓN: 113 minutos

PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder

GUIÓN: Billy Wilder, Ernst Lehman & Samuel Taylor (Obra teatro Samuel A. Taylor)

MÚSICA: Friedrich Hollaender

FOTOGRAFÍA: Charles Lang

REPARTO: Humphrey Bogart, Audrey Hepburn, William Holden, Walter Hampden, John Williams, Martha Hyer, Joan Vohs, Marcel Dalio, Marcel Hillaire, Nella Walker, Francis X. Bushman, Ellen Corby

PRODUCTORA: Paramount Pictures

PREMIOS: 1954: Oscar: Vestuario Blanco & Negro. 6 nominaciones

GÉNERO: Comedia. Comedia romántica.

SINOPSIS: Sabrina (Audrey Hepburn) es una joven hermosa y soñadora. Es la hija del chófer británico de la familia Larrabee, dedicada a importantes y multimillonarios negocios. Sabrina siempre ha estado enamorada de David (William Holden), el hijo menor de la familia, pero el chico solo ha coqueteado con ella sólo por diversión. El padre de Sabrina la envía a París para que olvide al chico, y dos años después regresa convertida en una elegante y atractiva mujer. El cambio de la chica trastorna a David, que está comprometido, y a Linus (Humphrey Bogart) el hermético y solitario hermano mayor.

TENTACIÓN VIVE ARRIBA, LA

TÍTULO ORIGINAL: The Seven Year Itch

AÑO: 1955

DURACIÓN: 105 minutos

PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder

GUIÓN: Billy Wilder, George Axelrod (Obra: George Axelrod)
MÚSICA: Alfred Newman
FOTOGRAFÍA: Milton Krasner
REPARTO: Tom Ewell, Marilyn Monroe, Oskar Homolka, Carolyn Jones, Evelyn Keyes, Sonny Tufts, Robert Strauss, Marguerite Chapman, Victor Moore, Donald MacBride, Carolyn Jones
PRODUCTORA: Twentieth Century Fox Film Corporation
GÉNERO: Comedia
SINOPSIS: Richard Sherman (Tom Ewell) tiene que quedarse trabajando en Nueva York en el mes de agosto. Mientras, su mujer y su hijo se marchan a disfrutar de las vacaciones a la playa. Richard pretende pasar un mes tranquilo, siguiendo las indicaciones de su esposa, quien le pide que deje de fumar, de beber, se acueste pronto y le sea fiel. Richard se toma al pie de la letra las peticiones de su mujer, hasta que llega una nueva vecina (Marilyn Monroe), al piso de arriba que trastoca todos sus planes: una rubia despampanante, sexy e ingenua.

UNO, DOS, TRES

TÍTULO ORIGINAL: One, Two, Three
AÑO: 1961
DURACIÓN: 108 minutos
PAÍS: Estados Unidos
DIRECTOR: Billy Wilder
GUIÓN: Billy Wilder & I.A.L. Diamond (Teatro: Ferenc Molnár)
MÚSICA: André Previn
FOTOGRAFÍA: Daniel L. Fapp
REPARTO: James Cagney, Pamela Tiffin, Horst Buchholz, Arlene Francis, Liselotte Pulver, Howard St. John, Hanns Lothar, Leon Askin, Ralf Walter, Karl Lieffen, Hubert von Meyernick
PRODUCTORA: United Artists
PREMIOS: 1961: Nominada al Oscar: Mejor fotografía (Blanco & Negro)
GÉNERO: Comedia.
SINOPSIS: MacNamara (James Cagney) trabaja como representante de Coca Cola en Berlín Occidental. Su sueño es ascender en la empresa y dirigir alguna sede de la multinacional en alguna ciudad importante. Un día, su jefe, el señor Hazeltine le llama pero no para lo que MacNamara quería y creía. Su jefe le pide que cuide de Scarlett (Pamela Tiffin) su alocada hija de dieciocho años que va a permanecer un tiempo en Berlín. MacNamara así lo hace, con la esperanza de que el favor le sirva para el ascenso deseado. Pero controlar a Scarlett no va a ser tarea fácil. La chica, eludiendo la vigilancia de MacNamara, se enamora de Otto (Horst Buchholz), un joven comunista.

VALS DEL EMPERADOR, EL

TÍTULO ORIGINAL: The Emperor Waltz
AÑO: 1948
DURACIÓN: 116 minutos
PAÍS: Estados Unidos

DIRECTOR: Billy Wilder
GUIÓN: Charles Brackett & Billy Wilder
MÚSICA: Victor Young & Troy Sanders
FOTOGRAFÍA: George Barnes
REPARTO: Bing Crosby, Joan Fontaine, Roland Culver, Lucile Watson, Richard Haydn, Harold Vermilyea, Sig Ruman, Julia Dean, Bert Prival, Alma Macrorie
PRODUCTORA: Paramount Pictures
PREMIOS: 1948: 2 Nominaciones al Oscar: Mejor banda sonora (musical), vestuario (color)
GÉNERO: Comedia. Musical.
SINOPSIS: Virgil Smith (Bing Crosby) es un vendedor norteamericano de fonógrafos a principios del siglo XX que intenta abrirse camino en el mercado europeo. Para ello intenta vender uno de sus aparatos al emperador en Viena. Su camino se cruza con una condesa (Joan Fontaine) que junto a su padre no atraviesan un buen momento económico. A pesar de las diferencias sociales entre la condesa y Virgil, entre ellos nacerá una romántica historia de amor.

VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES, LA

TÍTULO ORIGINAL: The Private Life of Sherlock Holmes
AÑO: 1970
DURACIÓN: 125 minutos
PAÍS: Gran Bretaña
DIRECTOR: Billy Wilder
GUIÓN: Billy Wilder, I.A.L. Diamond (Personaje: Arthur Conan Doyle)
MÚSICA: Miklós Rózsa
FOTOGRAFÍA: Christopher Challis
REPARTO: Robert Stephens, Colin Blakely, Geneviève Page, Irene Handl, Christopher Lee, Tamara Toumanova, Catherine Lacey, Stanley Holloway, Clive Revill
PRODUCTORA: United Artists
GÉNERO: Comedia. Intriga.
SINOPSIS: Sherlock Holmes (Robert Stephens) y el doctor Watson (Colin Blakely) viven juntos en Londres. Holmes investiga y Watson escribe las andanzas del detective. Un día llega a su casa una misteriosa chica (Geneviève Page) totalmente desubicada. Descubren que es Emile Valladon. Junto a ella viajan a Escocia para investigar un entramado que involucra a una sociedad que pertenece al Servicio Secreto de su Majestad e incluso al monstruo del Lago Ness. Aunque Holmes aplica todos sus conocimientos en el caso, no ha prestado atención a algunos detalles que pondrán en peligro la seguridad de Gran Bretaña.